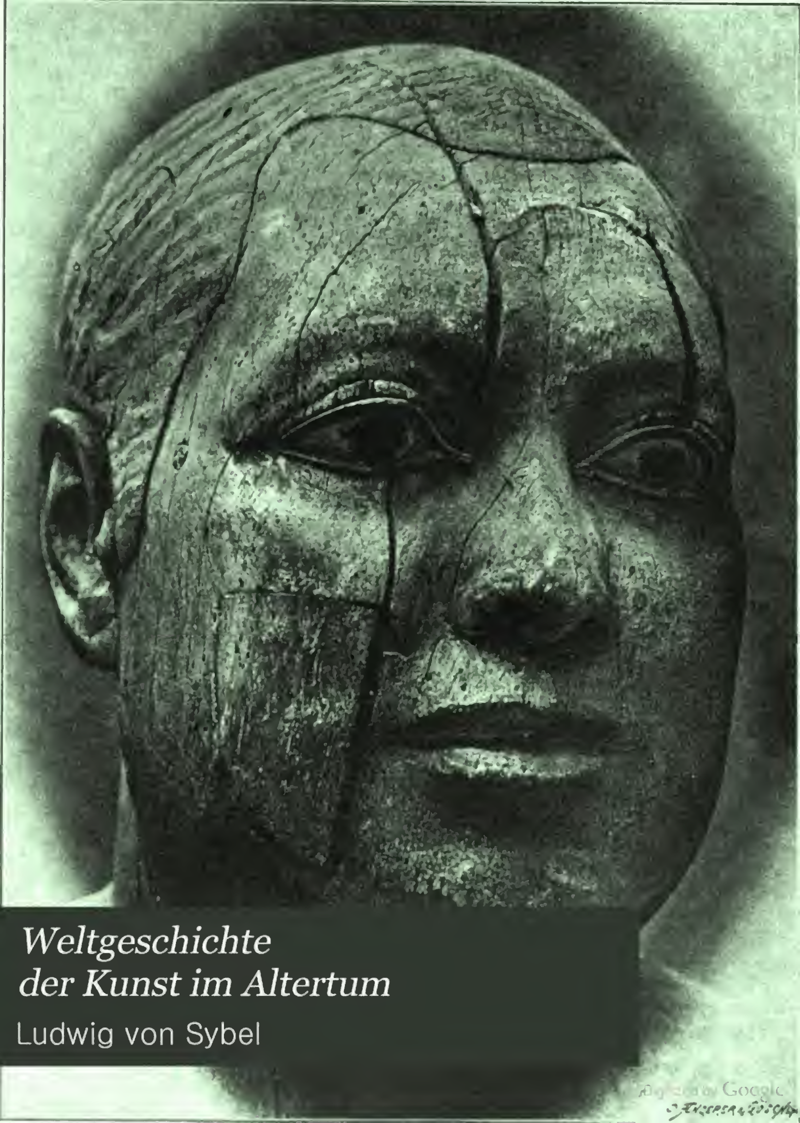
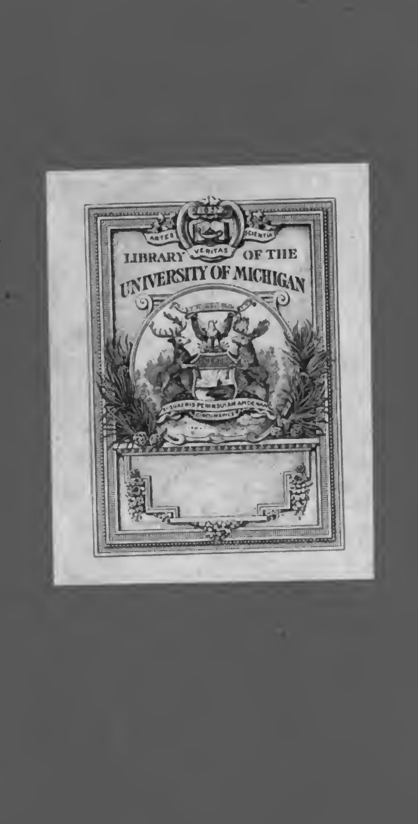


Weltgeschichte der Kunst im Altertum

Ludwig von Sybel


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN





WELTGESCHICHTE DER KUNST

IM ALTERTUM

WELTGESCHICHTE DER KUNST

IM ALTERTUM

GRUNDRISS

VON

LUDWIG VON SYBEL

ZWEITE VERBESSERTE AUFLAGE

MIT DREI FARBTAFELN UND 380 TEXTBILDERN

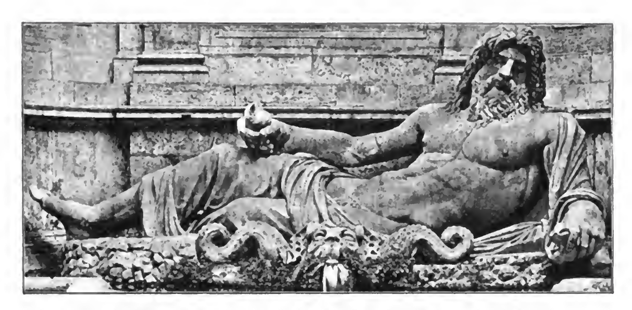


MARBURG

N. G. ELWERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1903

Phototypien von C. ANGERER & GÖSCHL, k. k. Hof-Photographische Kunstanstalt in Wien.
Druck von HESSE & BECKER in Leipzig.
Papier der GEBRÜDER MÜLLER, Papierfabrik in Mochenwangen (Württemberg).
Farbtafeln von ALFONS BRUCKMANN, Kunstanstalt in München.



Flussgott (Rhein oder Donau). Antiker Marmor auf dem Kapitol, genannt Il Marforio.

Vorwort.

Die Geschichte der alten Kunst nach ihren Epochen ist noch nicht geschrieben worden. Winckelmann hat mit dem Scharfblick des Historikers das Wesen der Griechenkunst erkannt und den Grund zur Stilgeschichte gelegt; aber sein Buch wollte nicht eine Erzählung sein, sondern ein Lehrgebäude in systematischer Darstellung.

Unsere Weltgeschichte der Kunst will neben der üblichen ethnographischen und systematischen Darstellungsweise die echthistorische in ihr Recht setzen, welche den Stoff nach den Epochen ordnet, damit die Entwicklung rein vor das Auge trete.

Das Werden der Weltkunst zu erzählen, vereinigt unser Vortrag immer das zeitlich und geschichtlich Zusammengehörende, die gleich staunenswerten Denkmäler der ägyptischen Baukunst zu Karnak und der frühgriechischen von Mykenä, er fasst die Blüte Assyriens und Babyloniens mit dem jugendkräftigen Auftreten der Hellenen zusammen. Ihren Hochgang vollendete die Griechenkunst in dem Zeitraum Alexanders und seiner Nachfolger: wiederum lernen wir sie aus der Vereinigung und Vergleichung der Denkmäler von Samothrake und Pergamon, von Pompeji und Rom kennen. Und so fügen wir der Kunst der römischen Kaiserzeit auch das Altchristliche und Frühbyzantinische ein.

In solcher epochenweisen Zusammenfassung der gleichzeitigen Erscheinungen gestaltet sich die Weltgeschichte zu einem grossen Schauspiel, in welchem ein zahlreiches Personal über die Bühne geht und ein buntes, doch immer geordnetes und übersichtliches Bild vor Augen führt. Im ersten Zeitraum, als in der Exposition, treten die Völker einzeln auf, um bereits im zweiten das Zusammen- und Gegenspiel zu er-

öffnen. Danach wird die Handlung immer einheitlicher, bis sie den Leser endlich auf breitem Strome gemächlich dahinträgt.

Die Aufgabe ist schwer, und der vorliegende Versuch, aus wiederholten frei gesprochenen und durchaus demonstrierenden Vorträgen erwachsen, soll weder ein den Stoff und gelehrten Apparat erschöpfend mitteilendes Handbuch sein, noch ein alle Probleme gründlich durchsprechendes Lehrbuch; sondern beabsichtigt ist ein Grundriss, wissenschaftlich in der Sache, nach Tunlichkeit und Vermögen in schriftstellerischer Form, ein Führer durch die Jahrhunderte und die Jahrtausende, mit der gebotenen Zurückhaltung vom Gesichtspunkte des Verfassers aufgenommen ein Augenblicksbild der stets flüssigen, von methodisch pfadsuchenden Hypothesen geführten Wissenschaft. Weder Denkmälerbeschreibung noch Künstlergeschichte, sondern Kunstgeschichte ist bezweckt; deren Vorbedingung aber ist die stilkritische Datierung der Denkmäler.

Die Fussnoten wollen dem Studierenden die neuere Litteratur an die Hand geben.

Die Verlagshandlung hat das Buch würdig des Gegenstandes ausgestattet; für die Güte der Illustrationen, des Druckes und Papieres bürgen die Namen der mit der Herstellung betrauten Anstalten. Ausser den unentbehrlichen Grundrissen und wenigen auf graphischer Reproduktion beruhenden Klischees sind alle Abbildungen, so umfassend zum erstenmal in einer Geschichte der alten Kunst, mechanisch hergestellt, also stilgetreu.

Die vorliegende zweite Auflage der „Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche“ berücksichtigt die Ausgrabungen und Forschungen der letzten Zeit. Sie bringt statt einer drei Farbtafeln; einige geringere Abbildungen wurden ausgeschieden, andere aufgenommen (die auf Seite 136, 170 rechts, 225, 255, 267, 335 links, 338 links, 350 links nach Photographieen, die auf Seite 197, 239, 335 rechts nach Brunn-Bruckmanns Denkmälern griechischer und römischer Skulptur, die Münzbilder auf Seite 219 nach Head, Guide 1889). Der Satz befolgt die Studt-Hartelsche Rechtschreibung.

Adolf Michaelis und Friedrich Adler habe ich für wertvolle Bemerkungen zur ersten Auflage zu danken, der K. K. Hofbibliothek zu Wien und der K. Bibliothek zu München für freundliches Entgegenkommen.

Marburg a. d. Lahn, am 26. September 1887.
24. September 1902.

Ludwig v. Sybel.

Inhalt.

DRITTE PERIODE. DIE ZEIT DES ASSYRISCHEN WELTREICHS.

Orientalen und Hellenen im Wettbewerb.

ZWEITER TEIL. DIE ZEIT DER HELLENEN.

ERSTE PERIODE. DER ALTERTÜMLICH-GRIECHISCHE STIL.

Epoche der Marmorbildnerei und des Steintempels.

Epoche der jüngeren Tyrannis.

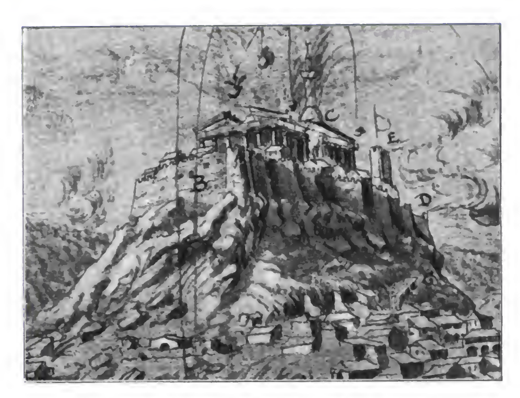
Die Perserzeit.

ZWEITE PERIODE. DIE ZEIT DER GROSSEN MEISTER.

DRITTE PERIODE. DIE WELT SEIT ALEXANDER.

DRITTER TEIL. DIE ZEIT DER RÖMER.

ERSTE PERIODE. DIE REPUBLIK.



Die Akropolis von Athen im Bombardement vom 26. September 1687.
Aus Ing. Millers gleichzeitiger Tuschzeichnung im Staatsarchiv zu Marburg.

Berichtigungen.

Seite 14¹) lies: Hieroglyphen für Haus.
„ 52 Zeile 23 lies: Cozzo del pantano.
„ 106¹) statt Zahn lies Wiegand.
„ 136²) Delos: Homolle, Bull. hell. 1885, 509 Taf. 11.
„ 204 oben lies: Poseidontempel zu Sunion.
„ 318 sind die esquilinischen Grabgemälde zu streichen.
„ 342¹): die Litteratur zu Hermes und Boëthos gehört auf Seite 334.
„ 384 ist die Basis von Sorrent zu streichen.



Ornament vom Forum des Trajan.

Einleitung.

Die Weltgeschichte der Kunst bis Kaiser Justinian zu erzählen, ist die Aufgabe dieses Buches.

Der Plan ist neu und will erläutert sein nach der Umgrenzung des Gegenstandes, nach der Form der Darstellung, nach dem spezifischen Interesse an der Sache.

Erstens wird die genauere Umschreibung des Gegenstandes verlangt. Die Kunst, die bildenden Künste im Altertum, was die plastische Phantasie der alten Völker im Raum geschaffen hat, ein jedes Werk in seiner Farbe, das ist unser Gegenstand. Die untere Abgrenzung auf Justinian besagt, dass wir es nur mit dem Altertum zu tun haben, unter Ausschluss des Mittelalters und der Neuzeit; die Weltzeit, die wir die mittlere nennen, beginnt, wo ihre konstituierenden Kräfte einsetzen, dort der Islam, hier das Papsttum und das fränkische Reich, eingeführt durch die schöpferischen Persönlichkeiten, Mohammed, den ersten Gregor (um aus Mehreren einen hervorzuheben), und Karl den Grossen. Als Weltgeschichte behandeln wir die Geschichte der alten Kunst; wenn die klassische Antike der Griechen und Römer uns den Gipfel bezeichnet, so dürfen wir uns doch nicht auf sie beschränken, sondern müssen auch die altorientalische Kunst aufnehmen. Alle Kunstvölker, alle Stilarten, die zu der grossen Einheit dessen gehören, was wir das „Altertum“ nennen, werden im Rahmen dieser Weltgeschichte Platz finden, ausser den Ägyptern und Mesopotamiern auch die Syrer und Kleinasiaten, wiederum die Perser, ein jedes Volk nach der Bedeutung seiner Kunst; die Nordvölker diesseits der Alpen müssen wir einzureihen suchen. Indien,

das man zu Zeiten gern an die Spitze der Kunstgeschichte stellte, erscheint näher dem Ende der Entwicklungsreihe; es ist auch so eigene Wege gegangen, dass wir hier die Fäden nur anknüpfen, aber nicht eingehend verfolgen dürfen. China hat zwar mit Zentral-, Süd- und Westasien in kulturgeschichtlichen Beziehungen gestanden; aber hier sind die Fäden zu dünn, als dass wir sie mit unserer Weltgeschichte verknüpfen könnten.[1])

Zweitens wird nach der zweckentsprechenden Form der Darstellung gefragt. Geschichte will erzählt sein. Somit werden wir tunlichst die erzählende Form einhalten. Eine durchgeführte Periodologie nehmen wir als obersten Einteilungsgrund. Die vorhandenen Bücher, die sich Kunstgeschichten nennen, erzählen nicht; sie stellen den Stoff systematisch dar. Winckelmann nannte sein grundlegendes Werk auf dem Titel: „Geschichte der Kunst des Altertums". Er durfte es; denn er zuerst hat die Kunst mit dem Auge des Historikers betrachtet. Doch sagt er selbst an der Spitze der Vorrede, nicht eine Erzählung, sondern ein „Lehrgebäude" wolle er geben, eine systematische Zergliederung des Wesens der alten Kunst. Die meisten gruppieren den Stoff nach Völkern (ethnographisch) und behandeln in einer Kette von Einzelgeschichten ein jedes Volk für sich, Ägypter, Assyrer, Griechen, Römer, indem sie jedesmal die ganze Kunstgeschichte des einen Volkes durch alle Jahrhunderte und Jahrtausende seiner Entwicklung bis ans Ende durchlaufen, also bei jedem neuauftretenden Volke wieder vom ersten Anfang anheben. Bei dieser Isolierung der Einzelvölker kommen die weltgeschichtlichen Fragen nicht zur Verhandlung. Dieselben Bücher pflegen dann weiter die Kunst eines jeden Volkes nach Kunstfächern geordnet (eidographisch) vorzuführen, seine Architektur besonders, seine Plastik, seine Malerei. Bei solcher Systematik kommen die historischen Probleme, welche über den Kreis einzelner Kunstfächer hinausgreifen, wieder nicht zur Sprache. Wir also werden den Stoff nach Epochen gliedern, von Jahrtausend zu Jahrtausend, von Jahrhundert zu Jahrhundert fortschreiten, innerhalb der Epoche aber die Welt als Ganzes behandeln, die eidographische und ethnographische Scheidung nur zur Bildung von Unterabteilungen einführen.

Vollständige Erschöpfung des Stoffes können wir nicht erstreben; dies fällt wieder der Systematik zu. Nur die geschichtlich wichtigen Tatsachen, die historisch charakteristischen Erscheinungen haben wir zu verzeichnen. Wir werden immer nur fragen, was Epoche macht. Die weltgeschichtlichen Charaktere und Phänomene suchen wir, welche als die Höhepunkte der Geschichte heraustreten, als die Akzente in ihrem Rhythmus. Nur die Epoche lebt im Gedächtnis.

In drei Teile zerlegen wir die Weltgeschichte der Kunst im Altertum. Der erste Teil umfasst die Zeit des Orients, die Vorherrschaft des orientalischen Stils; der zweite Teil, nach Umfang und Inhalt bedeutender, betrachtet die Zeit der Hellenen, die Ausreifung und Blüte ihres Stils, den Antritt und die Ausbreitung seiner Herrschaft; der dritte, wieder knappere Teil behandelt die Zeit der Römer, da die klassische Kunst unter dem Schirm des römischen Weltreichs, endlich im Dienste der Weltreligion noch einmal glänzende Früchte hervorbringt.

Die Zeitrechnung ist die Grundlage der historischen Erzählung, darüber bedarf es keines Wortes; wohl aber über die Lücken in der chronologischen Überlieferung

[1]) China: Literatur bei Hommel in Iwan Müllers Handbuch III 1889, 97; Benndorf, Jahreshefte 1899, 46; Böhlau, Ath. Mitth. 1900, 41; Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien 1893, Register unter China.

und die Auskunftsmittel, welche uns zu Gebote stehen. Die Alten haben wohl chronologische Systeme gehabt; aber weder genügen sie unseren Ansprüchen einzeln, noch lassen sie sich zu einem universalhistorischen System ohne Fehler verknüpfen. Für die wenigsten kunstgeschichtlichen Ereignisse haben wir direkte Überlieferung ihres Ursprungsjahres, eine bestimmte Jahrzahl, wie für die Weihung der Parthenos des Phidias das Jahr 438. An Stelle solcher absoluter Chronologie muss uns die relative genügen, welche nur das zeitliche Verhältnis eines Ereignisses zu anderen angibt unter Verzicht auf ziffermässigen Ansatz. Und zwar bestimmen wir die relative Zeit eines Ereignisses entweder nach der Folge oder Schichtung der Erscheinungen innerhalb einer und derselben Reihe (z. B. die Succession der Könige von Ägypten, oder der von Assyrien; die Schichtung übereinander gesetzter Kulturablagerungen), oder nach dem Zusammentreffen von Einzelerscheinungen verschiedener Reihen (z. B. die Kollisionen zwischen ägyptischen und assyrischen Königen; das Vorkommen altgriechischer Tongefässe bestimmten Stils in etruskischen Gräbern nicht bestimmter Zeit). Die relative Chronologie allein ermöglicht den Aufbau der alten Kunstgeschichte. Die Kontaktpunkte aber sind die Ecksteine, gleichsam die trigonometrischen Fixpunkte der Periodologie.

Die dritte Frage, auf welche unsere Einleitung antworten soll, betrifft das spezifische Interesse der Sache, das ist der Kunstgeschichte. Das wissenschaftliche und so auch das historische Interesse geht auf das Eigenartige. Nicht das von Haus aus allgemein Übliche ist interessant, sondern das einzeln Charakteristische. Weltgeschichtlich interessant aber ist die Eigenart, welche sich Allgemeingiltigkeit erringt. Es gibt aber Grade der Allgemeingiltigkeit. Absolute Gesetzeskraft gewinnt wohl kaum eine irdische Vollkommenheit, aber wohl eine mehr oder minder anerkannte. Eine mindere etwa gewann der altorientalische Stil, eine bisher wenigstens noch nicht überflügelte die griechische Plastik. Wir verstehen die Kunstgeschichte als Stilgeschichte; hierin liegt ihr Interesse. Die Eigenart des Künstlers nennt man seinen Stil. Stil ist Art, zunächst Schreibart (denn *stilus* ist der Schreibstift, Feder sagen wir im figürlichen Gebrauche), überhaupt Eigenart des Ausdruckes, in der Kunst die Eigenart des künstlerischen Ausdruckes. Wie wir die Schreibart, den Stil etwa des Herodot und des Thukydides unterscheiden, so auch die künstlerische Ausdrucksweise, den Stil des Phidias und des Praxiteles, den ägyptischen und den griechischen Stil. Wie man den Verfasser einer anonymen Schrift aus der Schreibart erkennt, so bestimmen wir die Kunstdenkmäler nach ihrem Stil auf ihre Urheber. Der Künstler hat seinen Stil, und das Volk hat seinen Stil. Aber auch die Zeiten haben ihre Stile, Werte der Weltgeschichte, zu denen die Völker und ihre Künstler beigetragen haben nach ihrer Art.

Doch die blosse Unterscheidung der Stile nach ihren Merkmalen genügt uns nicht. Nicht in ihrer Vereinzelung und herausgerissen aus dem geschichtlichen Zusammenhange, sondern aufgereiht an dem Faden der historischen Folge und verknüpft nach den Gesetzen der Ursächlichkeit und Wechselwirkung offenbaren sie die Gründe ihres Seins. Denn dies ist die Aufgabe der Geschichte, zu erkennen und zu erzählen, wie Persönlichkeiten wurden und wie sie wirkten. Auf die wirkende Persönlichkeit ist in der Geschichtschreibung alles zurückzuführen. Alles freilich hat seine zwingenden Ursachen gehabt, und der Geschichtsforscher hat ihnen nachzuspüren. Aber das Werk, welches gemacht ist, hat doch immer seinen persönlichen Urheber, als dessen Tat es erscheint. Diese Doppelnatur des menschlichen Wesens, dem Philosophen ein

Problem, ist dem Geschichtschreiber lediglich eine Tatsache. Nachdem er die Ursachen erforscht, gibt er allemal dem persönlichen Schöpfer, der Tat die Ehre. Dabei macht es keinen Unterschied, ob der Name des Künstlers überliefert oder verschollen ist. Und neben dem Künstler ehren wir den persönlichen Gedanken und Willen der Auftraggeber, der Könige und Staatslenker, der Tempel, der Privaten.

Die Weltgeschichte der Kunst ist die Geschichte der Weltherrschaft in der Kunst, wie sie erworben wird. Die Weltgeschichte verfolgt den Fortgang in der aufsteigenden Linie. Verbleichende Sterne lässt sie fallen, denn schon tritt eine neue Grösse ein und schafft eine neue Epoche, welche das Interesse fesselt. Auch der Zurückgang und Fall eines Menschenreiches erweckt menschlichen Anteil; aber seine Befriedigung findet dieser nicht in der weltgeschichtlichen Betrachtung, sondern in der Einzelgeschichte, in deren Rahmen die Tragödie einer Volksgrösse sich ausleben darf. Im Haushalte der Menschheit figuriert Verlust und Gewinn. Aber zuletzt zählt nur die Differenz. Wir glauben, dass die grossen Epochen mit Überbilanzen schliessen, und diese summiert die Weltgeschichte.

Die Quellen unseres kunstgeschichtlichen Wissens und die kunstgeschichtliche Literatur bedürfen einiger Worte.

Unsere ersten Quellen sind literarische; was von der schon im Altertum blühenden Kunstliteratur zu uns gerettet ist, wie in Pausanias' Beschreibung Griechenlands und in Plinius' grosser Encyklopädie; daneben, was die übrige alte Literatur bietet, vorzüglich die historische (Herodot), die geographische (Strabo), die antiquarische, die literäre. Dazu die besonders wichtige Klasse der Inschriften, wie sie an Bildwerken, Gebäuden und Geräten gefunden, in den grossen Inschriftwerken gesammelt, auch speziell für die Zwecke der kunstgeschichtlichen Forschung bearbeitet sind. Die literarische Überlieferung und die philologische Methode geben immer die solide Grundlage des historischen Studiums; für die Kunstgeschichte gibt erstere gleichsam den Rahmen und das Schema. Doch unsere Hauptquellen, welche erst die leibhafte Anschauung gewähren, den Rahmen zu füllen, das Skelett mit Fleisch und Leben zu umkleiden, sind die Monumente, die erhaltenen Kunstwerke selbst, wie sie in den Ländern der alten Kultur teils als Ruinen zu Tage stehen, teils durch unermüdliche Entdecker täglich neu aus der Erde gegraben werden, wie sie unsere immer wachsenden Museen füllen, wie sie in Kupferwerken und Photographieen zur Kenntnis aller gebracht werden.

Die Aufgabe der Forschung nun ist, einerseits die literarisch überlieferten Kunstwerke in vorhandenen Denkmälern nachzuweisen, andererseits die in Ruinen und Museen vorliegenden Monumente in den Rahmen der literarisch überlieferten Kunstgeschichte einzureihen, auf bestimmte und benannte Urheber zurückzuführen, ihren Stil zu bestimmen nach Zeitraum und Heimat, nach Volk und Künstler, auf diese Weise dahin zu streben, dass endlich literarische und monumentale Überlieferung sich decken, dass die literarische in der monumentalen ihre Belege findet, die monumentale in der literarischen Erklärung und Namen. Bei der Lückenhaftigkeit sowohl der literarischen wie der monumentalen Überlieferung ist keine Hoffnung, die Aufgabe je rein zu lösen. Die Beschaffenheit speziell der literarischen Tradition hat neuerdings sogar den Rat eingegeben, sie ganz bei Seite zu lassen und die Geschichte der griechischen Plastik lediglich aus den Monumenten aufzubauen. Das gäbe eine erwünschte und höchst förderliche Vorarbeit, wäre aber noch nicht Geschichtschreibung.

Auch abgesehen von solchen Schwierigkeiten bleibt ein Rest. Und der Überschuss liegt auf Seiten der Monumente. Denn Monumente sind aus allen Zeiten vorhanden, Schrift aber ist nur in beschränkterem Umfange gebraucht worden. Aus den früheren Kulturstufen gibt es viele schriftlose Monumente. Ein grosser Teil der von uns zu besprechenden Denkmäler entbehrt durchaus jeden literarischen Begleitschein. Zwar die Monumente der Pharaonen und der chaldäischen Könige sind durch Inschriften beglaubigt und erklärt; aber den ältesten Denkmälern der klassischen Länder, die doch Jahrhunderte und Jahrtausende jünger sind als die ägyptischen Pyramiden, fehlt jede begleitende Schrift, und es ist auch in keiner auch nur annähernd gleichzeitigen Literatur über sie berichtet. Darum stehen solche ausserhalb des Lichtes der Geschichte, sind nicht eigentlich historischer Stoff, wissen wir doch nicht authentisch, welches die Völker waren, die sie schufen; daher man sie nicht ganz mit Unrecht prähistorische Monumente genannt hat. Aber sie sind doch so innig verknüpft mit den übrigen Denkmälern der alten Kunstgeschichte, dass wir sie nicht ebenso auslassen dürfen wie jene Reste der vorweltlichen Menschheit, deren Bearbeitung der naturwissenschaftlichen Anthropologie gehört.

Die Literatur. Der Schöpfer der Kunstgeschichte ist Winckelmann. Ihm blieb es vorbehalten, eine exakte Analyse der antiken Kunstgestalten zu liefern und die Stile zu definieren; auf dieser Grundlage bauen wir weiter. Seit Winckelmanns Tagen ist der Vorrat an Denkmälern unendlich bereichert worden durch glückliche Funde und planmässige Ausgrabungen, die geschichtliche Erkenntnis wird durch methodische Forschung in allen Teilen vermehrt und vertieft, auch berichtigt. Otfried Müller gab in seinem Handbuche der Archäologie in knappster Form eine Übersicht des kunstgeschichtlichen Wissens zu seiner Zeit. Neuerdings erscheint in Frankreich eine gross angelegte und reich illustrierte Geschichte der Kunst im Altertum von dem Archäologen Perrot und dem Architekten Chipiez, das bedeutendste Erzeugnis jener ethnographischen und eidographischen Weise der Kunstgeschichtschreibung. Hinzuweisen ist noch auf die Gruppe der Spezialgeschichten der einzelnen Kunstzweige, der Baukunst, der Bildnerei, der Malerei u. s. w. Die Literatur der „Allgemeinen Kunstgeschichte“ ist hier nicht aufzuführen; der Wert von Schnaases, Lübkes und verwandten Werken liegt auf einem anderen Felde.[1])

Die grosse Frage, welche in der neueren Literatur zur Kunstgeschichte des Altertums die Geister in den Kampf führt, ist die freilich eminent geschichtliche Frage nach dem Ursprung der klassischen Kunst und dem weltgeschichtlichen Zusammenhang. Seele und Schwerpunkt liegt in der Kunst der Griechen. Es fragt sich nun, ob diese aus eigenem Keim erwuchs oder nur ein Spross der älteren, orientalischen Kultur ist. Die Lehre von der Originalität der griechischen Kunst vertrat Otfried Müller; in seiner Geschichte der Kunst des Altertums verwies er die orientalischen Völker in den Anhang. Die andere Lehre von der Abhängigkeit der griechischen Kunst hat länger und in weiteren Kreisen Beifall gehabt. Die universalen Köpfe des achtzehnten Jahrhunderts entwarfen einen internationalen Stammbaum der Kunstüberlieferung

---

[1]) Literatur: Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, 1764. Carl Otfried Müller, Geschichte der Kunst im Altertum (in seinem Handbuch der Archäologie der Kunst[3] 1848). Perrot et Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité I 1882 bis VII 1899. Sittl, Archäologie 1895, 419 Geschichte der alten Kunst. Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I Das Altertum 1898.

von Volk zu Volk, in welchem die Ägypter die erste Stelle einnahmen; nach dem damaligen Stande der Denkmälerkunde liess man die Kunst weiter etwa zu den Etruskern, Griechen und Römern wandern, wie ein Erbe von Geschlecht zu Geschlecht, von Hand zu Hand geht. Noch im vorigen Jahrhundert hat man die griechische Kunst von der ägyptischen abgeleitet, Hirt setzte Psammetichs Eröffnung ägyptischer Häfen für die griechischen Grosshändler, Thiersch des Kekrops mythische Einwanderung aus Ägypten nach Argos als Ausgangspunkt. Inzwischen hatten die neuentdeckten Ruinen Babyloniens und Assyriens mächtiges Interesse geweckt, und hinfort ward am Euphrat und Tigris eine andere Wurzel der griechischen Kunst gefunden. Als Vermittler aber zwischen Orient und Hellas dachte man sich die Phönizier. Auf sie hatte bereits Winckelmann hingewiesen; sie hätten begründeteren Anspruch auf den Ruhm, den Griechen die Kunst gebracht zu haben, als die Ägypter, haben doch von ihnen die Griechen die Schrift erhalten. Neben sie traten, durch Eduard Gerhard befürwortet, die Kleinasiaten; Kleinasien bildet die geographische Brücke von den Euphratländern zum ägäischen Meer. Wie hatte sich doch in achtzig Jahren das Geschichtsbild verändert und bereichert. Es konnte nun nicht fehlen, dass man sich von Einseitigkeit und Ausschliesslichkeit frei machte. Als Grundlage des neuen, umfassenden Geschichtsbildes empfahl Julius Braun die geographischen Beziehungen, ein fruchtbarer Gedanke, wenn er richtig gehandhabt würde. Er zeichnete einen Entwicklungsgang der Kunst, beginnend in Ägypten, weitergeführt durch Vorderasien (Mesopotamien, Syrien und Kleinasien), auslaufend nach Griechenland. Sodann hat des genialen Architekten Gottfried Semper grosses Werk „Der Stil“ die archäologische und kunstgeschichtliche Forschung der neueren Zeit ausserordentlich befruchtet; seine Schwächen sind für den historisch geschulten Archäologen ungefährlich. Die umfassende Stilvergleichung dieses geistvollen Buches greift noch weit über den Rahmen der orientalisch-griechischen Kunst hinaus. Für die Ursprünge letzterer setzt er Mesopotamien und Ägypten als Quellgebiete, Kleinasien und Phönizien als Mittelglieder gleicherweise in Rechnung: „Hellenische Kunst konnte nur auf dem Humus vieler längst erstorbener und verwitterter früherer Zustände der Gesellschaft hervorwachsen.“ Eine neue Epoche der Forschung eröffneten Heinrich Schliemanns dem Homer nachtastende Grabungen. Seitdem ist die Notwendigkeit universalhistorischer Behandlung allgemein zugegeben, es handelt sich noch darum, Umfang und Art des von den Griechen aus dem Orient Übernommenen und des ihm Zurückgegebenen genauer festzustellen und den Anteil der etwaigen Mittelglieder zu sondern.[1])

Andererseits ist die bevorzugte Stellung der griechischen Kunst unbestritten; so Grosses Ägypten und Mesopotamien geschaffen haben und soviel die griechische Kunst auch der orientalischen verdankt, so haben doch erst die Griechen die plastische Schönheit gefunden. Und so behält die Lehre von der Originalität der griechischen Kunst ihre Wahrheit; denn ohne Originalität gibt es keine, geschweige denn eine grosse und ins Grosse wirkende Persönlichkeit. Mit steigender Bewunderung sehen wir aus bescheidenen Anfängen die griechische Kunst nicht ohne Wechselfälle,

---

[1]) Universalhistorische Methode: Thiersch, Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen, 1816. Vergl. noch Hirt, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, 1833. Gerhard, Über die Kunst der Phönizier II. Braun, Geschichte der Kunst in ihrem Entwickelungsgange durch alle Völker der alten Welt hindurch, auf dem Boden der Ortskunde nachgewiesen 1856. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten 1860.

schliesslich aber mit der Sicherheit sittlicher Notwendigkeit von Stufe zu Stufe sich erheben. Mit dem Hervortreten von Künstlerpersönlichkeiten, mit dem Übergang zum Steintempel und zur Marmorbildnerei beginnt ihre Ruhmesbahn, darin sie ihr Eigenes entfaltet. Besonders gern verweilen wir in Betrachtung der Vorblüte, aus welcher die Epoche des Phidias als reife Frucht sich auslöst. Danach, im korinthischen Kapitell und in den praxitelischen Köpfen, findet die Skulptur ihre höchste Befriedigung. Endlich, in der Zeit der Nachfolger Alexander des Grossen, schliesst die griechische Kunst, die Kunst der Griechenzeit, ihren Kreis, zugleich die Grundlage für das Nachkommende legend.

Ihre veredelnde Wirkung auf die Barbarenländer, ihre Rückwirkung auf den Orient selbst, beides schon früh zu spüren, ist anerkannt. Doch auch auf diesem Gebiete sind Streitfragen lebhaft verhandelt worden. Ist die römische Kunst ein Selbständiges oder nur eine Abwandelung der griechischen? Ist die Formenwelt der altchristlichen Kunst, insbesondere der Typus der Basilika, eine urwüchsige Hervorbringung der neuen Religion und ihrer Gemeinde oder ein Abgeleitetes? Hat der byzantinische Kuppelbau seine Wurzeln im Morgen- oder Abendland?

Die Erzählung der Geschichte muss auf solche Fragen statt Antwort sein.



Medusa Rondanini. München.

Erster Teil. Die Zeit des Orients.



Im Anfang war Natur.

Sobald aber der Mensch erwachte und er das Regen in sich spürte, da begann er in Kunst zu bilden.

Und er freute sich des Geschaffenen seiner Hand wie ein Gott.

Die Keime zu Grösserem bereiteten sich unter den Breiten der Palme.

Erste Periode. Die Grundlagen.

Den Hintergrund der Weltgeschichte bilden Primitivkulturen, nicht an einen bestimmten Zeitraum gebunden, sondern Kulturstufen, Phasen der Kulturentwicklung, welche die verschiedenen Völker zu sehr verschiedenen Zeiten durchlaufen haben.

Stufe des Holzbaues.

Aus der Nacht des Uraltertums löst sich hie und da ein Dämmerschein, in dessen unsicherem Lichte wir ein und anderes Volk der Erde mit geringen Hilfsmitteln ein dürftiges Dasein versuchen sehen. Nur langsam gelingt es dem Menschen, seine Werkzeuge zu verbessern, und die erheblichen Erfindungen im Gebiete der Mechanik rechnen als Epochen der Kulturgeschichte. Von grundlegender Bedeutung für die Werkzeugbildung ist die Wahl des Stoffes. Es war ein glücklicher Griff, welcher zu dem teils zu weichen, teils zu spröden Holz, Horn und Bein neben anderen harten Steinarten den kräftigen und zugleich scharfen Feuerstein und das vulkanische Glas (Obsidian) finden liess. Nach dem Vorherrschen von Steinzeug bestimmt man (auch nicht als chronologisch umschriebene Periode, sondern als Kulturphase) die Steinzeit. Innerhalb ihrer hat man wieder allerlei Abstufungen, je nach dem Ausbildungsgrad der Werkzeuge. Sie sind teils rohe Fund- oder Sprengstücke, teils mehr oder weniger sauber zugerichtet durch künstliche Absplitterung.

Von den Werkzeugen gehen wir weiter zu den Werken — nicht Kultur-, sondern Kunstgeschichte ist unsere Aufgabe. Zunächst handelt es sich um Sachen des prak-

tischen Gebrauches im täglichen Leben, wie sie das Handwerk hervorbringt; ihr Kunstwert steigt mit dem Aufwand an künstlerischer Gestaltungskraft. Die Kunstgeschichte beginnt mit Kunsthandwerk, und das stilgeschichtliche Interesse haftet zuerst am Schmuck, am Ornament. Früh unterscheiden wir eine Mehrzahl von Techniken. Das Flechten von Matten und Körben, auch Holz-, Horn- und Beinschnitzerei gehörte zu den erstbetretenen Gebieten. Die Herstellung der Geräte führte unmittelbar zum Ornamentschnitt und gleichzeitig zu einer zunächst primitiven Bildhauerei. Reste aus der älteren Steinzeit fanden sich bisher in Syrien und Ägypten und in Westeuropa, Italien und besonders Südfrankreich, Arbeiten der dortigen Höhlenbewohner und Renntierjäger, vollformige weibliche Rundfiguren, die besten in Elfenbein, dann Reliefbilder und gravierte Umrisszeichnungen mit im ganzen naturalistischer Darstellung von Jagdtieren; daneben erscheinen Ornamente, sowohl geometrische (Gestrichel, Zickzack, Winkelband, Raute) als auch Kreislinien und einfache Spiralen.[1])

Die jüngere Steinzeit berührt sich mit dem Übergang zu Viehzucht und Ackerbau, hiermit aber auch zur Sesshaftmachung. Das Gebiet der Textrin baut sich aus; es umfasst Nähen, Sticken und Applikation; zu dem Flechten kommt das Weben; endlich das Färben der Fäden und Ordnen der Farben zu Mustern. Zur Erleichterung der Handarbeit erfand man den Webstuhl, welcher zuerst mehr nur ein Rahmen (etwa dem Stickrahmen zu vergleichen) als eine Maschine war. Doch wirkt der helfende Rahmen insofern beengend und zugleich wegweisend, als der parallele Lauf der Zettelfäden Musterung in Streifen und Bahnen an die Hand gab, wo nicht die rechtwinkelige Kreuzung des Einschlags das Schachbrettmuster hervorbrachte. Die feste Ansiedelung führte den Übergang vom Korb zum Topf herbei. Aus Ton formte man die Gefässe mit der Hand rundlich; Verzierungen wurden plastisch herausgebildet, auch aufgelegt oder endlich eingeritzt und hellfarbig ausgestrichen, also eingelegt. Das Bauen kunstgeschaffener Wohnungen beginnt mit Zelt und Hütte, ersteres ein Stangengerüst, mit Fellen oder Geweben überdeckt und ausgekleidet, letztere aus Reisern, Stangen, Rohr aufgebaut, wohl mit Lehm verkleidet, auch halb in die Erde gegraben, wie sie noch Vitruv in Phrygien kennt. Grössere Hausstände stellen nach Bedarf Zelt neben Zelt (parataktische Bauart).

Der Gebrauch von Steinwerkzeug erhielt sich noch tief hinab in die Metallzeit; Hauptdenkmälergruppen der jüngeren Steinzeit gehören dieser gemischten Kultur an. Die Entdeckung des Metalles und seiner überlegenen Eigenschaften brachte eine Umwälzung hervor. Gold und Kupfer wurden zuerst in Dienst genommen, in lauteren Findlingen, bis man lernte das Metall aus dem Gestein zu schmelzen. Das allzu weiche und allzu kostbare Gold versagt sich dem Dienst als Werkzeug, nicht aber das Kupfer. Es ward teils rein verarbeitet, teils mit Zinn legiert zu Bronze. Die Bronzezeit gilt als die zweite Hauptstufe der Kulturgeschichte. Im früheren Altertum haben die Völker wesentlich im Stande der Bronzekultur gelebt. Das erste Metallgerät ahmte die Formen des herkömmlichen Gerätes nach, zum Beispiel die gezähnelte Pfeilspitze, bis der Metallarbeiter der Eigenart seines Materiales bewusst ward und den Metallstil fand. Das Metall, massiv gegossen, zu Blech getrieben oder zu Draht gehämmert,

[1]) Syrien: Chantre, Mission en Cappadoce 1898, 132 Fig. 100 aus Biredschik. Ägypten: Flinders Petrie, Naqada 1896, 49 Taf. 68—70. 76. de Morgan, Recherches sur les origines de l'Égypte 1897, 2. Italien: Pinza, Bull. com. 1898, 54. Südfrankreich: Bertrand, La Gaule avant les Gaulois 1891, 79. Hörnes, Urgeschichte d. bild. Kunst in Europa 1898, 17 Taf. 2.

erzeugt die plastischen Ornamentformen, im Blech den Buckel, im Draht die Spirale. Es wird auch geschnitzt und geritzt (ziseliert, graviert). Es dient ausser als Werkzeug und Waffe zum Schmuck des Menschen, der Kleidung, des Gerätes, vorzugsweise der Gefässe (Trinkschale und Krug), weiter der Gestelle (Dreifuss). Hier setzt die Metallarbeit mit Applikation und Überkleidung eines geringeren Stoffes (Holz, Leder) durch den wertvolleren ein und endet mit unmittelbarer Herstellung des Gerätes aus Metall.

Den Hausbau dürfen wir der Metallzeit zuschreiben. Das Holzhaus, aus Rundhölzern oder aus kantigen Balken, ist Pfahl-, Block- oder Fachbau. Bei diesem bilden Ständer und Riegel ein schmalgehaltenes Gefach; Systeme solcher Fächer bedürfen keiner Diagonalhölzer. Kombination von Holz und Lehm spielt auch im Hausbau eine grosse Rolle. Gegen die Erdfeuchte wird ein Steinsockel erfordert. Im Grundriss beginnt das Haus einräumig; vor der Rückwand ist die Schlafstätte, welche erst mit zunehmender Kultur durch Scheidewände von dem vorderen Hauptraum abgesondert wird (hypotaktische Bauart). In der Mitte des letzteren steht der Kochherd; der Rauch findet seinen Abzug durch die Thür und die Luken unter dem vorspringenden Dachrand. Der Häuptling versammelt die Männer in seinem Saale; der grössere Raum verlangt Stützung der Decke und eigene Licht- und Luftzufuhr für den mittleren Raum innerhalb der Säulen. Durch Überhöhung des Mittelraumes wird eine zweite Reihe Luken nun unter dem Rand des höher gelegten mittleren Daches geschaffen (basilikale Anlage); der Saal ist zur Halle geworden. Eine zweisäulige Vorhalle schiebt sich heraus. Im umfriedeten Vorhofe erhebt sich aus Steinen der Brandaltar. Das Dach ist nach Beschaffenheit des vorhandenen Baumateriales und nach Erfordernis des Klimas entweder ein schrägabfallendes Sparrendach oder ein flaches Söllerdach, ein mächtiger Estrich auf meist runden Deckstangen oder Deckbalken.

Den Anfang nimmt die Geschichte, auch der Kunst, im Orient. Man möchte sie gern aus Einer Wurzel ableiten, für unser bisheriges Wissen aber hat sie zwei, die eine in Asien, die andere in Afrika. Die Origines beider müssten wir erst besser kennen, um ihren Prioritätsstreit schlichten zu dürfen. Unabhängig voneinander sind die zwei Hauptstämme herangewachsen, der vorderasiatische und der ägyptische; aber frühzeitig haben sie ihre Zweige verflochten; in innige Wechselwirkung getreten, haben sie ein in Hauptsachen einheitlich Neues erzeugt, den orientalischen Stil. Wir betrachten sie zuerst von seiten ihrer Eigenart.[1])

Die eine Heimat der Kunst war Westasien, insbesondere das Stromgebiet des Euphrat. Im Stromland wie in Syrien herrscht das semitische Element vor. Im Unterland des Euphrat aber, in Chaldäa, von wo die westasiatische Hochkultur ihren Ausgang nahm, will die Forschung eine Unterschicht vorsemitischer Bevölkerung erkennen, die Sumerier, welche aus den Gebirgsländern Centralasiens eingewandert unter anderem das wertvolle Besitztum der Schrift bereits mitgebracht hätten; überhaupt seien sie als die Väter der chaldäischen Kultur zu betrachten. Die zugewanderten Semiten hätten nur nötig gehabt, die fertig vorliegende sumerisch-chaldäische Kultur

[1]) Orient: Justi, Geschichte d. oriental. Völker im Altertum 1884. Maspéro, Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique, I Les origines, Égypte et Chaldée 1895.

sich anzueignen und fortzubilden. Woher die Semiten nach dem euphratischen Niederland kamen, ob aus Armenien oder aus Arabien, ist noch nicht ausgemacht.[1])

Das Wanderleben ist für die Asiaten charakteristisch. Es handelt sich da nicht bloss um einmalige Völkerverpflanzungen, sondern um die bleibende Gewohnheit des **Nomadisierens**; es bildet den Untergrund der asiatischen Kultur, welcher, oft für lange Zeit verdeckt, immer wieder an die Oberfläche getreten ist. Mögen sie Städte und Reiche gegründet haben, mögen die Städte lange geblüht haben, sie sind gestürzt; aber das Zeltleben, für welches auch neben den Städten immer Raum war, hat wieder obgesiegt. Und wenn die Semiten Schiffe bestiegen und von Insel zu Insel, von Land zu Land sich locken liessen, so übertrugen sie das alte Leben auf das neue Element, das Zelt wurde zum Segel, sie wurden Nomaden zur See.



Modernes Haus zu Damaskus.

Ohne festen Wohnsitz wandern die Nomaden von Weide zu Weide; nur so lange weilen sie an einer Station, bis das Gelände abgeweidet ist, bis der stärkere Nachbar sie verdrängt oder das Anwachsen des Stammes und der Herden eine Trennung und einen Ortswechsel nötig macht. Sie bauen kein festes Haus, das Zelt ist ihr leichtbewegliches Obdach. Ihr Reichtum sind ihre Schafherden, deren Wolle den Stoff liefert für die selbstgewebten Decken und Tücher. Ihr Gerät ist auf das Wanderleben zugerichtet, der leicht bewegliche Webstuhl und die nötigen Gefässe aus Leder, Holz oder Kupfer; Goldgefässe sind fürstlicher Besitz. Die Kultur der Nomaden ist einfach und beständig, sie ist immer und überall dieselbe. Man darf die Schilderungen der heutigen Orientreisenden heranziehen, um das Bild jener frühen Zustände zu ergänzen, wie es in Werken alter Kunst und Literatur überliefert ist. Zu Beginn der zweiten Periode werden wir das ägyptische

[1]) **Chaldäa**: Perrot-Chipiez II 1884. Reber, Altchaldäische Kunst (Zeitschr. für Assyriologie 1886. 1887). Maspéro, Hist. I 535.

Wandgemälde erwähnen, welches eine nomadisierende Semitenfamilie anschaulich vor Augen führt. Mit epischem Behagen aber erzählt die Bibel, im Typus ohne Zweifel wahr zeichnend, wie solch ein Geschlecht unter Leitung des Patriarchen wiederholt den Ort wechselt, wie der Haufe sich mehrt und sich teilt; alle Züge zum Bilde sind hier beisammen; wir sehen die Männer als Hirten und wieder als Jäger und als Streiter. Wir sehen ihre Zelte, eines (die Stiftshütte, jedenfalls doch nach Analogie aus der Wirklichkeit gezeichnet) umschliesst das tragbare Heiligtum.

Der Typus, welcher auf den Bildwerken entgegentritt, ist, abgesehen von den glattrasierten, kahlköpfigen „Sumeriern", der semitische: schwarzhaarige, krauslockige, bärtige Männer, in weisswollener Tracht mit eingewebten blauen und roten Mustern, die Säume mit Fransen und Troddeln besetzt, im Zuschnitt als Schurz oder Kittel oder Talar; dazu etwa ein Mantel, dessen Saum schräg um Körper hinanfläuft; bisweilen erscheint ein volantartig abgesetzter Rock, vielmehr ein Zottelgewebe. Man bemerkt eine Neigung zu völliger, ja reichlicher Verhüllung des Körpers. Als Kopfbedeckung, sofern eine solche vorhanden ist, dient die hohe spitze Mütze aus weichem Stoff (Tiara), in verschiedener Art getragen, je nachdem die Spitze nach vorne oder hinten sich neigt, oder gesteift oder eingestülpt ist. In den Geweben herrscht die Ornamentierung in Bahnen vor. Stickerei und Applikation mag das Musterbuch um das Pflanzenbild bereichert haben, in der Oberansicht (Rosette) und in der Profilansicht (Palmette). In der Weberei haben sich aus der gebotenen Wiederholung des Musters die Kompositionsschemata der Reihe und der symmetrischen Gegenstellung herausgebildet.[1])

Chaldäa ist ein baumloses Land; dass das Alluvium des Stromes jemals Wälder getragen habe, ist unwahrscheinlich. Darum hat sich in Chaldäa der Holzbau, und mit ihm der Säulenbau, nicht entwickeln können. Dessenungeachtet finden wir in dem architektonischen Dekor des Monumentalbaues Formen, welche aus dem Holzbau übertragen scheinen (abgetreppte Rahmen und vorzüglich Rundprofile). Müssen die Holzhäuser, welche hier zum Vorbild gedient haben, ausserhalb Chaldäas gesucht werden, so war in den Nachbarländern, abgesehen von der syrischen Wüste, überall Gebirg und Wald, überall Gelegenheit, den Holzbau zu üben.[2])

Im Besitz bereits der „Sumerier" denkt man auch die Schrift. Alle Schrift ist ursprünglich Bildschrift. Entsprechend dem noch unentwickelten Formsinn waren es recht primitive Abbilder der Dinge; auch stand die Technik im Wege, welche mit der ganzen Kunst aus der früheren Heimat mitgebracht war. Die Bilder werden auf Holzstückchen oder Borke eingeritzt worden sein, in eckigen, sperrigen Umrissen, welche sich aus lauter kurzen, geraden Strichen zusammensetzten; man kann diese Strichelschrift den geometrischen Stil der Bildschrift nennen. Die Richtung auf flottere Gebräuchlichkeit drängte zu möglichst knappem Ausdruck; Urgestalt und Urbedeutung des Bildes mochte so bald genug in Vergessenheit geraten. Gehören die ältesten Denkmäler auch nicht mehr den Erstlingsversuchen an, so lässt sich in manchen Zeichen doch noch das ursprüngliche Bild erkennen, als Hand und Fuss, Gefäss und Schiff. Mit

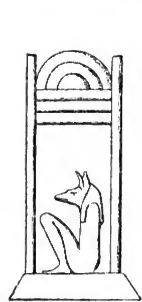
---

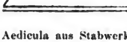
[1]) Völkertypen: Rosellini, Monumenti dell' Egitto I 155 ff. Chaldäischer Cylinder des Uruk: Rawlinson, Five great monarchies I 118. Volantröcke: Wilkinson Manners I 403. Longpérier, Musée Napoléon III, pl. 2. Zottelgewebe: Heuzey, Rev. arch. 1887, 25. Symmetrische Gruppe: Curtius, Über Wappen und Wappengebrauch der alten Völker.

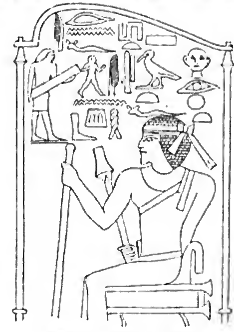
[2]) Maspéro, Histoire I 712. Jéquier bei de Morgan, Recherches 1897, 255.

der Schrift hängt unmittelbar der Gebrauch des Siegels zusammen. Jeder Chaldäer trug sein Siegel, zugleich als Amulet, auf eine Schnur gezogen am Arm. Es waren anfangs Hölzchen oder Knochen, dann Flusskiesel, allmählich härtere Steine, endlich Edelsteine; ihre Form war ursprünglich unbestimmt, die Mandelform wird zuerst vorgeherrscht haben. Alle trugen bedeutsame Zeichen, Ornamente und Tiere, mit scharfem Instrument eingerissen, daher primitiv wie die Strichelschrift.[1])

Ägypten. Die Ägypter erscheinen als Afrikaner; immerhin konnte die Frage auftauchen, ob sie nicht aus Asien eingewandert seien, von wo sie den Gebrauch unter anderem der Cylinder, des Ziegelbaues, vielleicht des Metalles mitgebracht hätten. Jedenfalls muss für sie eine Frühkultur vorausgesetzt werden als Vorstufe ihrer monumentalen Kunst. Es braucht keine höhere Kultur gewesen zu sein, als die ist, welche wir bei den sogenannten Wilden Afrikas kennen, etwa den Bewohnern des Landes Punt nach den ägyptischen Quellen. Auch die Tracht war im Stil der Wilden. Das Volk begnügte sich mit einem Gurt um die Lenden, Edlere und Häuptlinge nahmen eine Matte oder ein Fell um, später, nach Einführung der Weberei, einen Schurz aus weisser Leinwand. Die weisse Leinwand ward zur charakteristischen Tracht des Ägypters; sie blieb der Regel nach ungefärbt und ungemustert, erfuhr aber gern eine dem Leintuch zusagende Behandlung, das Plissieren.[2])




Aedicula aus Stabwerk.

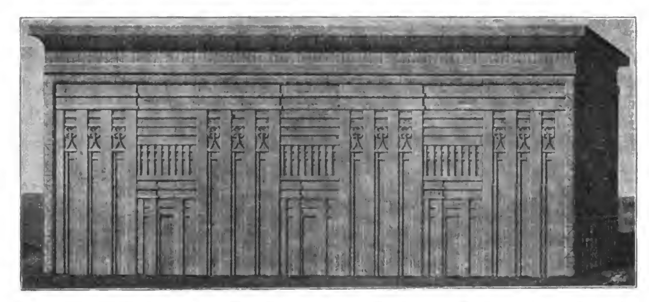

Säulen mit Glockenkapitell.
Nach Perrot und Chipiez.

Wohnungen vorpharaonischer Zeit sind nicht erhalten, doch lassen Hieroglyphen auf eine einräumige Urform mit Ansatz zu Hallenbildung schliessen. Aus dem Zelte aber ist der Baldachin und der Naïsk entwickelt, die Keimzelle des ägyptischen Tempels. In einfacherer Gestalt ist's ein Gerüst aus glatten Schaften mit eingespannten Tüchern; die Schafte, ursprünglich wohl mit farbigen Bändern umwickelt, erscheinen in den Denkmälern nur mit Farbbändern umzogen. Reicher ist die architektonische Ausbildung. Einige Stufen führen zu der Plattform, auf welcher der Baldachin steht; die Decke wölbt sich halbrund hinauf und fällt in sanfterer Schräge nach hinten. In Darstellungen solcher Baldachine haben wir die erste Anschauung ägyptischer Säulen. Wie im

[1]) Schrift: Maspéro Hist. I 726.

[2]) Ägypten: Rosellini, Monumenti dell' Egitto. Lepsius, Denkmäler, dazu Text 1897 ff. Prisse d'Avennes, Hist. d. l'art égyptien 1879. Erman, Ägypten 1885. Perrot et Chipiez I 1882. Flinders Petrie, Hist. of Egypte I 1894. Maspéro, Histoire I 1895, 1. Ausführliches Verz. der ägypt. Altertümer, Berlin 1899. Bädeker (Steindorff), Ägypten 1900. Ägypter aus Asien: de Morgan, Recherches 1896, 191. Wiedemann, ebenda 1897, 223. Furtwängler, Antike Gemmen 1900 III 1. v. Bissing, L'Anthropologie 1898, 241.

Holzbau selbstverständlich haben sie einen Sockel, in Gestalt einer kreisförmigen, oben abgewölbten Platte. Der Schaft wird auch zum vierteiligen Schaftbündel. Das Kopfende erhält als künstlerisch ausgebildetes Kapitell überhöhte Form. Dessen tektonische Grundform ist wie auf der Drehbank profiliert, durch farbige Zeichnung detailliert; naturgemäss hält sich die poetische Ausgestaltung an die nächstliegende Analogie der Pflanze. Die Grundform ist der Knauf; besitzt er die stärkste Anschwellung in seinem unteren Teile, so entsteht ein glockenförmiges Kapitell und ein knospenförmiges. Wird die stärkste Anschwellung in den oberen Teil verlegt, so entsteht die Kelchform. Übrigens darf man dieser tektonischen Poesie keine pedantischen Fesseln anlegen; die angedeuteten Pflanzenformen sind immer nur Metaphern, und jedes Gleichnis hinkt. Bald glaubt man nur eine Knospe oder Blume zu sehen, bald einen Blumenstrauss, eine Papyrusstaude oder einen Palmwipfel. Ein Motiv umgebundener Bänder tritt am



Sarkophag des Menkare, Restitution saïtischer Zeit.
Nach Prisse d'Avennes.

Säulenhals auf, Knospen sind zwischen eingesteckt; das festliche Umbinden der Tragpfeiler mit Blumen mag die Phantasie der Bildner mitbefruchtet haben.[1])

Die Ägypter kannten Zimmerwerk; auch an den ägyptischen Monumenten finden sich Architekturformen, welche wie aus Holzbau übertragen aussehen, also auf solche zurückschliessen lassen. Ohne sichtbaren Sockel erheben sich die Ständer, durch Riegel verbunden; die weiten Öffnungen werden durch eingespannte Matten geschlossen. Über der Thür bleibt eine Lichtöffnung mit Gatterverschluss. Das flache Dach umschliesst eine Brustwehr aus dichtgestellten Rohrabschnitten mit aufliegendem Balken als Handlehne. Die Decke ist ein Estrich auf mächtigen Rundhölzern. Den ganzen Bau belebt kräftige Polychromie in trockener Zusammenstellung gelber und schwarzer, roter und blauer Farbe. Die Paläste waren in geschichtlicher Zeit immer in kombiniertem Holz- und Ziegelbau ausgeführt.[2])

---

[1]) Hieroglyphen fürs Haus: Maspéro Histoire I 53. Borchardt, Ägypt. Zeitschr. 1897, 105 Nr. 56. Säule: Foucart, Ordre lotiforme 1897. Borchardt, Ägyptische Pflanzensäule 1897.

[2]) Holzbau: Perrot et Chipiez 1, 116 Taf. 13. 14. Borchardt, Ägypt. Zeitschr. 1897, 117. 1898, 102.

Das ägyptische Ornament hat eine Entwickelung durchlaufen von bescheidenen Anfängen zu grossem Reichtum. Da neben urwüchsigen auch fremde Elemente teils früher teils später wirksam waren, so wird deren kritische Scheidung auch auf die weltgeschichtliche Stellung der ägyptischen Kunst Licht werfen.[1])

Wir sind daran, den Hintergrund zu zeichnen für unsere Weltgeschichte der Kunst. Der syrisch-ägyptischen reiht sich die nördliche Zone, mit Armenien und Kleinasien, unmittelbar an; dazu kommen die Inseln des ägäischen Meeres, Griechenland, endlich Italien.

In den Gebirgsländern dieser Zone herrscht der Holzbau, in Hauptzügen gleichartig, aber lokal verschieden. Denkmäler besitzen wir nur aus späteren Zeiträumen.

Das Haus der nördlichen Zone unterscheidet sich vom südorientalischen durch sein schräges Dach. Dabei klingt die Bienenkorbform der ersten Hütte nach im ausbauchenden Profil lykischer Steildächer; sonst gilt die sanftansteigende Dachschräge, welche keine andere ist als die klassische.

Die Frühkultur der nördlichen Zone liegt in einem Gesamtbild vor in den massenhaften Resten auf dem Hügel Hissarlik in der Landschaft Troas am Hellespont. Von den verschiedenen Schuttschichten, welche als Ablagerungen ebensovieler im Lauf der Jahrhunderte aufeinander gefolgter Ansiedelungen zu betrachten sind, kommt an dieser Stelle nur die unterste, also älteste, in Betracht. Diese „erste Stadt", nur eine kleine Burg, baute ihre Umfassungsmauern aus rohen Kalksteinen, die Hausmauern aus schräggestellten Steinbrocken mit Lehmbindung und Lehmputz. Wie das Gerät noch fast ausschliesslich von Stein ist, so steht die irdene Ware auf der niedrigsten Stufe, handgeformt aus grober Erde, im offenen Schmauchfeuer schwach gebrannt und monochrom geschwärzt. Die primitiv kugeligen Gefässe haben häufiger Schnurösen, erst wagrecht, dann senkrecht, selten schon Henkel; die Gefässwand bleibt meist glatt und leer, bisweilen erscheint eingeritztes, weiss gefülltes Strichelornament. Bruchstücke von Augenschalen lassen vermuten, dass den Bildnern doch auch Höheres ahnte. Wieweit das in der Troas und in Phrygien, wie drüben in Thrakien vorkommende kegelförmig aufgeschüttete Hügelgrab zurückreicht, wissen wir nicht.[2])

Epoche des Monumentalbaues.

Aus der vorgeschichtlichen in die geschichtliche Zeit der Kunst tritt ein Volk mit der Einführung monumentaler Baustoffe, des Ziegels und vorzüglich des Steines. Das Mutterland des monumentalen Ziegelbaues ist das untere Euphratgebiet, den Steinbau eingeführt zu haben ist der Ruhm Ägyptens. Wir wenden uns zuerst nach Chaldäa, um seinen Ziegelbau kennen zu lernen.

Chaldäa.

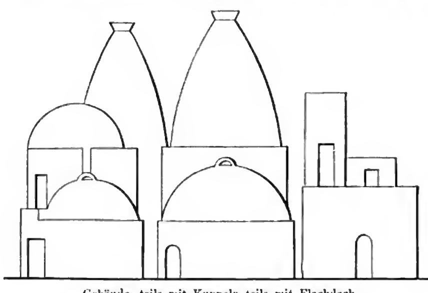
Für Sumerier und Semiten machte die Ansiedelung im Niederlande des Euphrat, die Gründung befestigter Städte mit ihren Tempeln und Palästen Epoche. Ewige

[1]) v. Sybel, Kritik des ägyptischen Ornaments 1883. Goodyear, Grammar of the lotus 1891. Flinders Petrie, Egyptian decorative art 1895.

[2]) Hissarlik: Schliemann, Trojanische Altertümer 1874; Ilios 1881; Troja 1884. v. Sybel, Über Schliemanns Troja 1875. Erste Stadt: Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen 1891, 50. Perrot et Chipiez VI 1894, 172. 896.

Fehde herrschte zwischen den Stadtkönigen; bald dieser, bald jener gewann auf kurze Zeit eine Art Oberhoheit, einzelne dehnten ihre Fahrten auf ziemliche Entfernung aus. Doch die Zeit der Weltreiche war noch nicht gekommen. Altchaldäische Städte waren Uruk und Larsam (jetzt Warka und Senkereh), Ur und Eridu (jetzt Muqeyer und Abu Shahrein), Lagasch (Tello), nördlicher Nippur und Sippar, Babylon. Die Inschriften der Stadtgebieter melden von Siegen, Bauten und Weihungen und lehren einige ihrer Namen kennen; allerdings fehlt uns sowohl deren Aussprache, wie auch eine verbürgte Zeitrechnung. Beispielsweise setzt man Sargon und seinen Sohn Naramsin um 3800.[1])

Die plastische Erde der Euphratniederung ist ein unerschöpfliches Lager, freilich auch der einzige bildsame Stoff des steinarmen Landes; darum machte die feste Ansiedelung auf diesem Boden Epoche: Lehm und Ton, welche der Kunst eine bedingte Monumentalität zu verleihen vermögen, werden das herrschende und stilbestimmende Material. So gleich in der Schrift. Indem die Borke der Tontafel Platz macht, geht die Strichelschrift über in die Keilschrift; die Zeichen werden nicht mehr eingeritzt, sondern in die noch weiche Tafel eingedrückt, nachgehends durch Brennen des Täfelchens fixiert. Der Übergang aus der Strichelschrift vollzog sich nicht jäh; anfangs wurde die altgewohnte Linienführung in die Tonschrift hinübergenommen, bis der neue Stil sich ausbildete. Die weitere Entwickelung der Keilschrift fällt nicht mehr in den Rahmen der Kunstgeschichte.



Gebäude, teils mit Kuppeln teils mit Flachdach.
Reliefbild aus Kuyundschik.

Auf so günstigem Boden musste die Töpferei gedeihen. Leider gestattet die unzureichende Durchforschung des Gegenstandes noch kein Urteil über die altchaldäische Topfbildnerei.[2])

Seine grösste Stärke aber hat das Material im Ziegelbau entfaltet. Die Ziegel wurden teils nur an Luft und Sonne getrocknet (Luftziegel), teils gebrannt (Backsteine); als Bindemittel diente der einheimische Asphalt. Beim Zelt hatten wir eine Anatomie des Baues versucht und zwischen Stangengerüst und Verhang, ähnlich am Holzbau zwischen Rahmen und Füllung unterschieden. Eine Umwälzung vollzieht sich beim Übergang zum Ziegelbau; bei ihm ist Rahmen und Füllung, Skelett und Fleisch ineinander geschmolzen in das homogene Massiv der Ziegelmauer. Eine andere Unter-

[1]) Loftus, Travels and Researches in Chaldaea 1857 (Muqeyer, Warka, Senkereh); Taylor, Journ. Asiat. society 1855 (Muqeyer, Abu Shahrein); Heuzey-de Sarzec, Découvertes en Chaldée, 1884 ff. (Tello). Hilprecht, Babylonian Expedition I 1893 (Nippur). Sargon: Maspéro Histoire I 599.

[2]) Hilprecht, Babyl. Exped. I Taf. 27, 72. Koldewey, Zeitschrift für Assyriologie 1887, 417. Maspéro, Hist. I 747.

scheidung macht sich hier geltend zwischen Rohbau und Verputz, zwischen Kern und Verkleidung. Der Luftziegelbau bedarf schon zu seiner Erhaltung eines schützenden Kleides, welches, wie das Kleid des Menschen, zugleich sein Schmuck ist. Es war aus mancherlei Stoff, Holzverschalung und Metallblech (Reste der Art fand man in Abu Shahrein) oder Backstein, Mosaik aus Terrakottastiften (Wand zu Warka), Tonfliesen in den Farben Blau, Rot und Gelb, Weiss und Schwarz, auch glasiert; oder Kalkputz und Gypsstuck, der dann bemalt wurde (Abu Shahrein); zuletzt und ausnahmsweise auch polierte Steinplatten, mit Kupfernägeln befestigt, selten skulpiert. Das Hauptmotiv der Flächendekoration boten die Webstoffe, welche einst die Wand des Zeltes selbst bildeten und immer noch zur Auskleidung der Wohnräume dienten. Eine ziemlich reiche Malerei muss sich schon früh auf dem Putz und den Tonfliesen entwickelt haben.[1])

Der **Hochbau** erscheint im Gesamtbild massig, als die Grundform des Ziegels unendlichmal vervielfältigt. Aus dem rechtwinkeligen Zuschnitt des Ziegels ergeben sich lotrechte Wände; die dem Lande eignenden Platzregen gestatten nicht, von dieser Norm abzugehen. Bei der vorwiegenden Verwendung des in sich haltlosen Luftziegels war ausser der befestigenden und schützenden Verkleidung grosse Mächtigkeit der Wände verlangt, welche überdies klimatisch angeraten ist durch die glühende Sommerhitze.

Neben dem flachen Söllerdach hat sich in Chaldäa das Gewölbe entwickelt, zuerst wohl in der **Kuppel**, wie sie aus der kuppelförmigen und lehmüberzogenen Hütte in das Lehmziegelgewölbe sich umsetzte. Wie es im Anfange das Natürliche ist, so hat der Orient immer und bis heute es gehalten, ohne Lehrgerüst zu wölben. Aus Lehm baute man zuerst wohl eine Spitzkuppel auf, in Bienenkorb- oder Backofenform, ehe man dazu gelangte, Wand und Decke zu unterscheiden, auf senkrechte Wände halbkugelförmige Kuppeln zu setzen. Gräber in Muqeyer und ein Kanal in el Hibba sind nach dem Prinzip des falschen Gewölbes konstruiert. Das Tonnengewölbe, auch ohne Lehrgerüst aus aufrechten halben Ziegelringen gewonnen, der Anfangsbogen an eine Stirnwand gelehnt, entstand wohl in schmalen Gängen und Kloaken; das grossräumige Tonnengewölbe fand später Anwendung bei Torfahrten, Korridoren und oblongen Gemächern. Über Flachdecken und Tonnengewölben lag ein Estrich; nur die Kuppeln ragten frei hervor. In den vorderasiatischen Stadtbildern ist der Wechsel von Söller- und Kuppeldächern für alle Zeiten charakteristisch geblieben.[2])

Der Ziegelbau setzt den Baukörper aus einer Vielheit kleiner Elemente zusammen, ein System, welches zwar zu kompaktem Mauer- und Gewölbebau unmittelbar hinführt, aber nicht zum Stützenbau. Ganz unbekannt war der vorderasiatischen Kunst der Säulenbau nicht, wir werden ihn später kennen lernen. Aber im Zweistromland ist er im Keime stecken geblieben, ist nicht in den Monumental-, das heisst eben für Chaldäa den Ziegelbau aufgenommen worden. Wenn es nach alledem einen ausgesprochenen Gegensatz gibt, so ist es der zwischen Holzbau und Ziegelbau. Daher ermisst man leicht die Tragweite der festen Ansiedelung in der Euphratniederung und des Überganges vom Holz- zum Ziegelbau. Der im Holzbau erwachsene und gewohnte **Hausbau** musste eine fundamentale Umgestaltung erfahren. Die Säule stand nicht mehr zu Gebote und das Gewölbe hatte noch nicht die Ausbildung gewonnen, um grössere

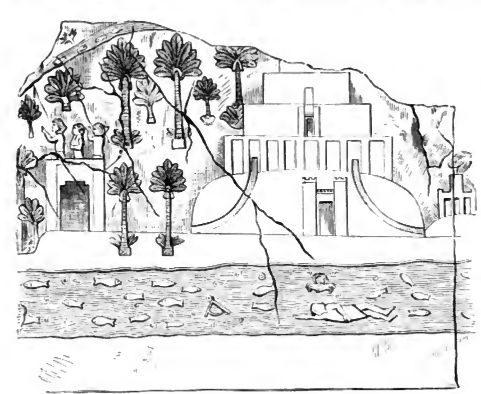
---

[1]) Maspéro, Histoire, I 716.

[2]) Wölbgänge in Tello: Heuzey-Sarzec 35. 50.

Räume freitragend zu überspannen. Damit kam die grosse Halle in Wegfall; an ihre Stelle trat der Binnenhof, unbedeckt, gestattet durch das südliche und doch noch nicht tropische Klima. Um ihn gruppieren sich die gedeckten Räume, teils gestreckte mit Tonnengewölben, teils quadrate mit Kuppeln. Das Licht empfingen sie durch die Tür aus dem Binnenhof oder durch Luken in der Decke; oder man übertrug auch das Prinzip der Überhöhung eines Deckenteiles in den Ziegelbau durch Einführung überragender, in der Schnittfläche offener Halbkuppeln.

Die Hausruinen Chaldäas (Warka, Abu Sharein, Muqeyer, Tello) sind zu unvollständig, um den ganzen Grundriss daraus herstellen zu können. Die einzelnen Gemächer hatten den beschriebenen Charakter; es darf vermutet werden, dass auch die Anordnung im wesentlichen schon dieselbe war, wie wir sie später in den assyrischen Palästen finden. Das Haus bildet ein Rechteck. Eine symmetrische Entwickelung auf der Richtungsachse ist massgebend; dabei liegen die länglichen Räume im allgemeinen parallel den Seiten des quadraten Binnenhofes, vorwiegend aber in den Querachsen des Gebäudes. Während die dem Eingange zunächst liegenden, dem Verkehr dienenden Räume reichlich bemessen sind, haben die zurückliegenden, dem intimeren Gebrauche vorbehaltenen Gemächer kleineren Umfang; der übrige Platz wird für Nebenräume verwertet. Der Palast setzt sich aus einer Mehrheit solcher geschlossener Baukörper parataktisch zusammen; gefordert wurde zu allen Zeiten wie noch heute im Orient der Herrenhof (serail), der Frauenhof (harem), der Wirtschaftshof (khan).



Stufenturm in Palmenhain. Relief aus Kuyundschik.

Der König stellte seinen Palast auf eine Terrasse, welche, bei dem Fehlen jeder natürlichen Erhebung, aus unzähligen Luftziegeln aufgepackt und von einem Backsteinmantel umkleidet, die Wohnungen der Städter überragte wie eine Burg. Ob der chaldäische König das Prinzip der Hochlage seines Hauses aus einer früheren gebirgigen Heimat mitgebracht oder seinen in Gebirgsländern wohnenden Mitkönigen abgesehen hat, oder ob er rein aus der Idee auf diese Weise kam, das ist eine müssige Frage.

Wie die tragbaren Heiligtümer der Nomaden in Zelten und bei Niederlassung in Häusern bewahrt wurden, so scheinen die Tempel integrirende Bestandteile der Königs-

paläste gewesen zu sein. Das eigentliche Gotteshaus war nur ein Naïsk, wenn auch reich ausgestattet mit Gold und Stoffen; aber er stand auf einem künstlichen Ziegelberg (vielleicht wiederum als Ersatz des Höhendienstes einer gebirgigen Urheimat). Auf eigener, als Basis dienender Plattform baute sich der massive Turm in Südchaldäa aus zwei, in Nordchaldäa aus sieben, an Grösse regelmässig abnehmenden Würfeln auf. Jede Königsstadt besass einen solchen Turmtempel, wie Babylon den Beltempel.

Turmtempel, Palast und Stadt richten je eine ihrer vier Ecken nach Norden. Die Stadtmauern sind mächtige Lehmziegelbauten mit Backsteinmantel. Türme treten in Pfeilschussweite vor, vierseitig, wenig höher als die Mauer. Die Tore gehen mit Tonnengewölbe durch die Mauer, von zwei Türmen flankiert; sie haben einen umfriedeten Vorhof und erweitern sich auch innerhalb der mächtigen Mauer zu Torhöfen. Auf der ganzen Umwallung läuft ein breiter Gang, von Zinnen bewehrt, welche, aus Ziegeln aufgesetzt, mit abgetrepptem Umriss die Mauer krönen; diese Krönungsform geht ornamental auch auf andere Gebilde über.

In den altchaldäischen Nekropolen (wie Surghul) wurden die Leichen mit ihren Beigaben verbrannt und die unberührten oder in Gefässe gesammelten Reste schichtweise mit Ton gedeckt, in den jüngeren (wie el Hibba) dienten eigens errichtete Ziegelhäuser mit Brunnen aus Tonröhren zum Wohnort der Toten. In der späteren Nekropole von Warka hingegen fanden sich ungezählte, verschieden gestaltete tönerne Behälter mit unverbrannten Leichen. Die Könige wurden in ihren Palästen verbrannt.[1])

Auch das Siegel gewann seine bleibende Gestalt, seitdem die Schreibtafeln aus Ton hergestellt wurden; die Walzenform fand sich zweckmässig, mit ihrer Hilfe die Figuren auf die Tontafeln abzudrücken. Der Cylinder wurde auf den noch weichen Tontäfelchen abgerollt, und so prägten sich die vertieft geschnittenen Bilder und Zeichen erhaben ab. Man beginnt die grosse Masse der erhaltenen Cylinder kunstgeschichtlich zu ordnen; unter ihnen hat man mit die ältesten und auch wertvollsten Denkmäler mesopotamischer Kunst zu suchen. Hervorzuheben ist unter anderen der Cylinder des Königs Sargon von Akkad. Diese Cylinder geben einen guten Überblick über die Typik der mesopotamischen Kunst. Sie begnügt sich mit einem generalisierten semitischen Typus für alle Figuren ohne den Versuch einer Individualisierung. Götter unterscheidet ein Hut mit mehreren Paaren federartiger Zierden, später die spitze Tiara mit Stierhörnern. Mischgestalten sind häufig. Äusserst mannigfaltig und in ihrer Phantastik oft originell sind die monströs gebildeten Dämonen, aus Teilen von Mensch, Löwe, Adler und anderen zusammengesetzt. Besonders gern werden die Phantasiewesen mit Flügeln ausgestattet. Eigen ist die Gestalt des chaldäischen Herakles (Isdubar) mit bärtigem, lockenumwalltem Antlitz, und des Gefährten Heabani mit seinen Stierhörnern und Stierbeinen. Nicht übergehen dürfen wir die Symbole der Götter: die Sonnenscheibe mit eingezeichnetem flammendem Stern, den Halbmond, das achtstrahlige Sternbild, die Doppelaxt, das Blitzbündel. Unter den Gruppenbildern herrscht die Verehrung meist thronender Gottheiten vor; die Geberde der Anbetung ist überall die erhobene und flach gegen den Angebeteten gerichtete Hand; vor der Brust übereinandergelegte Hände sind Zeichen der Unterwürfigkeit. Aus dem Bereich des Kultus sind die Gestalten der Korbträger und Korbträgerinnen hervorzuheben. Ländliche Naturbilder, weidende Böcke, Rinder und Hirsche, dieselben auch von Raubwild an-

[1]) Koldewey, Zeitschrift für Assyriologie 1887, 403. Maspéro, Histoire I 685.

gefallen, Löwen, Panthern, Geiern, fehlen nicht. Kampf und Jagd bilden eine andere Klasse zahlreicher Bildwerke; besonders bezeichnend sind die Bezwingungen von wilden Tieren und feindlichen Dämonen durch Isdubar und die Götter.[1])

Die primitive Ritztechnik, aus welcher auch die Glyptik erwachsen war, erging sich dort gern auf Muschelplättchen, dergleichen in Tello aus allen Phasen der altchaldäischen Kunst sich vorfanden; in einer der jüngeren Phasen kam auch Perlmutter in Aufnahme. Die flachen oder konvexen Plättchen, graviert, bisweilen mit schwachem Relief, scheinen einen Hauptbestandteil für die urorientalische Technik des Inkrustirens abgegeben zu haben, zum Belag von Kästchen und Thronen, Messergriffen, runden Gefässen, endlich auch zur Herstellung eingelegter Wandverzierungen. Auch Figuren wurden inkrustiert, Augäpfel und Schmuck, oder die Zeichnung gefleckter Tiere mit Silber in Bronze, mit Muschel in Stein. Für die Muschel trat später das Elfenbein ein.[2])

Die eigentümliche Kunst Chaldäas und Mesopotamiens ist die Plastik im engeren Sinne, Ton- und Metallbildnerei. Es ist undenkbar, dass die Bevölkerung, sobald sie die plastischen Eigenschaften des Bodens erkannt hatte, nicht gleich Menschen und Tiere aus Ton gebildet haben sollte. Das weiche, klumpige Material mag auch den weich- und vollformigen Stil der dortigen Plastik mitbestimmt haben. Die bekleideten Figuren erhielten durch ihre schwere, die Körperplastik verhüllende Wollentracht ein formlos walzenhaftes Ansehen. Die erhaltenen Terrakotten, ausser einigen Istarbildchen aus Nippur, gehen nicht allzuhoch hinauf. Alt war auch die chaldäische Metallbildnerei, obschon das Material von auswärts bezogen werden musste; in den Fundamenten des Palastes von Tello fanden sich massiv gegossene Kleinbronzen, Büsten, Kanephoren, knieende Götter, gelagerte Stiere, wie sie mit einem angegossenen Zapfen zu Weihungen üblich waren. Auch von getriebenen und genieteten Arbeiten sind Stücke erhalten: ein lebensgrosses Stierhorn über Holzkern getrieben und zwei Stierköpfe mit Asphalt gefüllt. Von anderen Sphyrelaten zeugen gleichzeitige für Weihung gefertigte Nachahmungen in Stein, gewisse Knäufe verziert mit liegenden, schreitenden und laufenden Löwen, andere selbst in Form von Löwenköpfen; die Originale waren in Gold getrieben. Auch sonst müssen die chaldäischen Fürsten kostbares Gerät besessen haben; in einem Relief kommt eine Harfe vor mit einem kleinen Stierbild als Zierstück, das konnte in Elfenbein geschnitzt oder in Edelmetall getrieben sein; ein steinerner Untersatz ist rings mit hockenden Figuren besetzt; eherne Meere wurden vor den Heiligtümern aufgestellt. Das kostbarste der erhaltenen Stücke aber ist das Silbergefäss des Entemena, eingesetzt in einen Kupferring mit vier Füssen. Auf der Schulter sind ruhende Rinder eingraviert, an der Wandung über jedem Fuss das Wappen von Lagasch, ein löwenköpfiger Adler auf zwei auswärtsblickenden Löwen stehend.[3])

In dem steinarmen Lande tritt die Skulptur zurück. Merkwürdig und ebenso wie der frühe und reiche Metallgebrauch beweisend für frühe und bedeutende Kultur

---

[1]) Cylinder: Gobineau, Rev. arch. XXVII 1874, 111. Soldi, ebenda XXVIII 1874, 115. Menant, Recherches sur la glyptique orient. 1883. Furtwängler, Antike Gemmen 1900 III 2. Heuzey-Sarzec 275.

[2]) Heuzey, Strena Helbig. 1900, 132.

[3]) Terrakotten: v. Fritze, Jahrbuch 1898, 199, Fig. 1–3; Schmidt, Anzeiger 1898, 128 (Istar) Heuzey, Rev. arch. 1880, 1. Heuzey-Sarzec 248. Kleinbronzen: Heuzey-Sarzec 239. Perrot-Chipiez II 329 Sphyrelata: Heuzey-Sarzec 237f. 223. 226. Harfe: ebenda Taf. 23. Untersatz: ebenda Taf. 21, 6. Meere: Maspéro Hist. I 756. Silbervase: Heuzey, Mon. Piot 1895, I Taf. 1.

ist es, dass die Funde von Tello, welche gerade zu den ältesten Denkmälern Chaldäas gerechnet werden, eine Fülle von Steinbildwerken geliefert haben. Kalkstein war das gewöhnliche Material. Feine Arbeit ist ein Relieffragment des Naramsin mit einem Gott. Anders die reliefierten Sockelsteine, durchbohrt zur Aufnahme irgend einer Malstange, welche den Patesi Urnina in verschiedenen Scenen vorführen, in Devotion, als Kanephoren, auf dem Throne trinkend, jedesmal mit Umgebung: in ungeschickter Zeichnung geraten die Figuren plump, mitten im spitzwinkeligen Profilkopf sitzt das zu grosse mandelförmige Auge. Die im Halbrund schliessende „Geierstele" von Urninas Enkel Enneadu (Idin giranagin), ein frühes Beispiel imperialistischer Triumphalreliefs, zeigt in teilweis krassem Realismus der Darstellung vorn ausser zwei Göttinnen und einer adlergekrönten Stange den König, gefangene Feinde niederschlagend, auf der Rückseite denselben zu Wagen an der Spitze seiner Truppen, das Schlachtfeld, die Totenspende über den aufgeschichteten Leichen, ein Stieropfer; im Himmelsrund tragen Geier ihre Beute davon, abgerissene menschliche Gliedmassen. In einer zweiten Stilperiode kam der aus den Gebirgsländern geholte harte Diorit für Statuen in Aufnahme; von dem Patesi Gudea gibt es eine ganze Reihe solcher Stand- und Sitzbilder. Leider fehlen ihnen die Köpfe, doch sind ein paar abgebrochene gefunden worden; einer trägt eine turbanartige Kopfbedeckung oder vielleicht eine Perrücke. Die Köpfe und das Nackte, besonders der rechte Arm, zeigen anatomisches Interesse; in der Gewandung ist sogar ein schwacher, bis auf weiteres ohne Nachfolge gebliebener Versuch gemacht, Falten anzudeuten. Einige Reliefs feineren Stils werden einer dritten Periode zugeschrieben.[1])

Ägypten.

Ägypten verfügt über beides, Ziegellehm und Gestein. Ziegelbau ist in jedem Stromland, wo die ganze Niederung aus geschwemmter plastischer Erde besteht, selbstverständlich. Schon länger ist der Durchgang durch eine Periode des Ziegelbaues für die gesamte Grossarchitektur der Ägypter unterstellt, ist die typische Mächtigkeit und wallartige Gestalt ihrer Bauten, deren schräge Böschungen das regenlose Klima Oberägyptens erlaubte, aus einstiger Ausführung in Lehmziegeln erklärt worden. Der Stein herrscht in den Randgebirgen, welche das Niltal gegen die Wüste begrenzen, im Westen die libysche, im Osten die arabische, als Kalkstein und Sandstein verschiedener Feinheit; dazu besitzt das Land Granit, Diorit und Porphyr, auch Alabaster. Die Einführung des Steinmaterials, mit welcher die Baukunst der Vorbereitungszeit entwächst, bedeutet für sie zugleich die Gewinnung der wahren Monumentalität in Raum und Zeit. Man ist versucht zu sagen, König Menes und die sogenannte erste Dynastie eröffnen darum die überlieferte Königsreihe, weil sie die Ära des Monumentalbaues eröffnen, oder umgekehrt, Monumentalbau wurde erst möglich mit der Zusammenfassung des ganzen Landes in einer Monarchie.

Gruppenweise werden die Könige in Dynastieen zusammengefasst, die Reihenfolge der Könige und Dynastieen steht leidlich sicher. Auf die drei ersten Dynastieen folgt das alte Reich der vierten bis sechsten Dynastie mit der Hauptstadt Memphis, reichlich dreitausend Jahre vor Christi Geburt.[2])

---

[1]) Maspéro, Histoire, I 602 (Naramsin); 608. 707 (Urnina); 605 ff. (Enneadu); 611 ff. (Gudea); dazu Koldewey a. O. 426. Heuzey-Sarzec 83. 128 (dritter Stil).

[2]) Maspéro, Hist. I. 345 L'empire Memphite.

Aus der Zeit der ersten Dynastieen stammen die wesentlich neolithischen, doch in die Metallzeit hinabreichenden Stationen, welche zahlreich am Rande des Niltals sich finden, anfangs für Reste einer von dem eigentlichen Ägypten verschiedenen, etwa libyschen Urbevölkerung gehalten, jetzt in der Hauptsache als früh ägyptische Denkmäler erkannt. Unter den merkwürdigen Beigaben mancherlei Art möchten wir die Tongefässe hervorheben, mit weiss eingelegten Verzierungen geometrischen Stils; doch kommen auch schon bemalte Vasen vor teilweis mit Darstellungen von Menschen und Tieren (Antilope, Strauss, Krokodil). Sodann die versenkten Kammergräber, mit Lehmziegelwänden, Holzdecke und meterhoher ummauerter Sandaufschüttung, zu Nagadeh und Abydos, darunter die Gräber des Menes und anderer Könige der ersten Dynastieen. Verschiedenes erinnert an vorderasiatische Art: wiederkehrende Einsprünge der Ziegelwand, halbrund schliessende Grabsteine, glasierte Tonfliesen, elfenbeinerne Stierfüsse in scharfplastischer Stilisierung, Cylinderabdrücke an Tonvasen.[1])



Stele in Thürform, Kairo.

Das Grab soll die Leiche beseitigen und doch bewahren. Früh hat sich eine phantastische Vorstellung eines Lebens im Tode gebildet. Naives Denken suchte in der Bewahrung der Leiche eine Garantie für die persönliche Fortdauer und in der Ausstattung der letzten Behausung mit allem, was die Annehmlichkeit des Lebens zu begründen schien, Bürgschaft auch für Fortdauer der angenehmen Lebensgestaltung in der gedachten unteren Welt; wurde aber eine Seele gedacht, so verlangte sie die Erhaltung des Leibes, damit sie in ihn zurückkehren könne, um Hinterbliebene zu sehen und Opfer einzumahnen.

Als Bestattungsfeld diente den Ägyptern der Rand der unfruchtbaren Wüste, das Gebirge mit seinem Sand und Gestein. Die Armen wurden im Sand verscharrt, Wohlhabendere in Ziegelkammern beigesetzt, dass der Wind den Sand nicht vertrieb. Die Monumentalität steigernd, brach man sich weiterhin eine Gruft tief unten im Schoss des Felsbodens, darin der Sarg mit der Mumie Platz finde, und häufte aus Sand und dem ausgebrochenen Gestein einen höheren Grabhügel.

[1]) Neolith: Petrie, Naqada and Ballas 1896. de Morgan, Recherches 1896. 1897. Amélineau, Nouvelles Fouilles d'Abydos 1896. 1899. Quibell, El Kab 1898. Sethe, Spiegelberg und Steindorff, Ägypt. Zeitschr. 1897, 1. 172. v. Bissing, L'Anthropologie 1898, 241. Königsgräber: Petrie, Royal tombs of first dynasties I 1900. II 1901. Menesgrab: Borchardt, Ägypt. Zeitschr. 1898, 87.

So entstand aus dem alten Kammergrab das vornehme Privatgrab, heute arabisch Mastaba genannt. Einen Kern von Sand und Bruchstein umhüllte ein Mantel von regelmässigem Mauerwerk. In die östliche Langseite des oblongen Tumulus legt sich eine Nische zum Ein- und Ausgang des Toten und eine Vorhalle mit zwei Pfeilern; ein Verbindungsgang führt zu der senkrecht über der Gruft ausgesparten Kultkapelle. Ihre Decke ahmt die Untersicht von Rundhölzern nach. Die Hinterwand ist als Fassade des ideellen Totenhauses in polychromer Skulptur ausgebildet, nach den Formen des Gezimmers. An der Scheinthür bildete man den Verstorbenen ab, meist in Flachrelief en profil, bisweilen en face in Vollrelief heraustretend; in der Lichtöffnung über der Tür aber, gleichsam durch einen Blick in das Innere, sieht man ihn beim Genusse des ihm dargebrachten Mahles. Auch die übrigen Wandflächen sind gern mit Reliefs bedeckt, welche sein Leben und seinen Reichtum schildern und durch das Bild ihm für sein Schattenleben den Fortgenuss verbürgen. In einem besonderen Hohlraum (arabisch serdab) wurden getreue Bilder des Verstorbenen niedergelegt, ebenfalls zum Sitz für seinen im Grabe hausenden Geist (ka).[1])

Aus dem Kammergrab des Menes wird auch die Pyramide abgeleitet. Bereits das Menesgrab erhielt eine völlig geschlossene mächtige Ummantelung, vielleicht weniger hoch als der Kernbau. Vermehrte man die Zahl der Mäntel bei fortschreitender Abstufung, so entstand eine Form wie die Stufenpyramide des Zoser zu Saqarah mit noch oblongem Grundriss; quadraten Grundriss gab bereits Snefru einer Stufenpyramide zu Meidum, endlich die reine Pyramidenform seinem zweiten Grabbau zu Daschur. Das Königtum suchte seine Bedeutung auszudrücken, indem es den Hügel zu bergmässiger Grösse trieb; um ihn lagerten sich die Gräber der Vornehmen bald regellos, bald in geordneten Reihen. Die Kapelle für den Totenkult, beim Privatgrab dem Steinhügel einverleibt, wurde beim Königsgrab der dem Nil und der Stadt der Lebenden zugewandten Ostfront der Pyramide vorgebaut.

Der vierten Dynastie gehören die grossen Pyramiden von Gizeh, der Könige Cheops, Chefren und Mykerinos herodoteischer Berühmtheit, der fünften die von Abusir, der sechsten die meisten von Saqarah.

Die Pyramide, das Stein gewordene, gleichsam krystallisierte Hügelgrab, ist aus Quadern aufgeführt; die Abtreppungen des Kernbaues wurden mit abgeschrägten Steinen ausgeglichen, um die vier glatten Böschungen zu gewinnen. Die Gruft lag wie sonst üblich in der Erde, nur in der Cheopspyramide wurden im Fortgang des Baues noch zwei Kammern im Kern der Pyramide ausgespart. Die Technik der inneren Gänge und Verschlüsse ist besonders bewundernswert.[2])

Auch der Steinsarg des alten Reiches ist als Haus des Toten gedacht und gibt die Formen des gezimmerten Holzhauses in Flachskulptur wieder, wie der Sarkophag des Chufuanch. Der innere Holzsarg aber wiederholt anschmiegend die Form der Mumie; für das alte Reich bezeugt den Gebrauch der erhaltene Sargdeckel des Mykerinos.[3])

---

[1]) Mariette, Les mastabas de l'ancien empire 1882. Perrot et Chipiez I 169. Maspéro Hist. I 248.

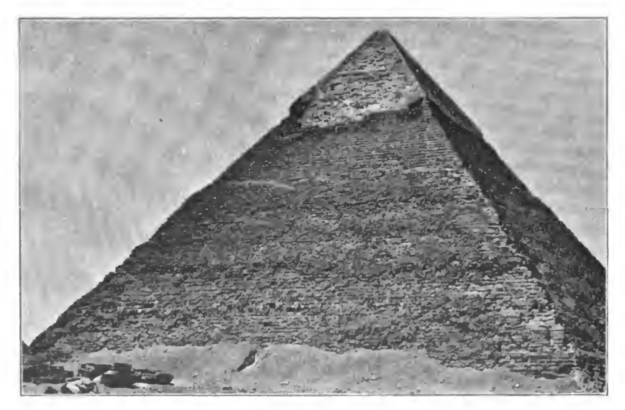
[2]) Pyramiden: de Morgan, Recherches 1896, 184. Borchardt, Ägypt. Zeitschrift 1892, 83. 1897, 87. 1898, 103.

[3]) Perrot-Chipiez I, Fig. 123. 124.

Die im ganzen Lande zerstreuten Tempel gehen ihrer Stiftung nach auf die frühesten Zeiten zurück, wenn auch die vorhandenen Reste meist erst späteren Erneuerungsbauten verdankt werden. Wahrscheinlich dem alten Reiche gehört der Granit-



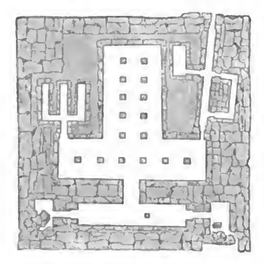
Stufenpyramide zu Saqarah.



Pyramide zu Gizeh.

tempel bei der grossen Sphinx, dessen quadrater Grundriss mit seinen teils querliegenden, teils in die Tiefe gehenden Sälen, einer sieben-, einer dreischiffig, mit der sonst bekannten Anlage des ägyptischen Hauses und Tempels nicht durchaus übereinstimmt. Die Architektur ist in einem grossen und schlichten Stil gehalten, wie er

ersten Versuchen ansteht, recht im Gegensatz zu dem schon reicheren Holzbau; Quaderwände und Pfeilerreihen tragen die aus kräftigen Platten gebildete Decke, es fehlt jede architektonische Gliederung. Die Schönheiten, deren das neugewonnene Material fähig ist, sind noch nicht erkannt.



Granittempel zu Gizeh.
Nach Perrot et Chipiez.

Das Wort ist statthaft, dass in den Grüften die Wiege des ägyptischen Steinbaues stand. Hier lernte man Quadern brechen und behauen, die dann zum Grabhügel und Tempel aufgeschichtet wurden, und man muss den ägyptischen Steinmetzen zugehen, dass sie gleich zum Beginn Vorzügliches leisteten. Wie die Quader in Form und Verwendung dem Ziegel ähnlich ist, so kann dasselbe Steinmaterial, wenn in Balken- und Tafelform geschnitten, an die Weise des Holzbaues sich anlehnen; Steinbalken werden als Pfosten und Pfeiler aufgerichtet und als Architrave über deren Köpfe hingelegt; Steintafeln decken die darum notwendig schmalen Schiffe des ägyptischen Tempels. Auch die Lichtöffnungen behaupten die vom Holzbau her gewohnte Stelle unter dem



Granittempel zu Gizeh. Einblick nach Wegnahme der Deckplatten.

Auflager der Decke; die schräg einschneidenden Luken bemerkt man an der Ruine des Granittempels. Die Deckenstütze im ursprünglichen Steinstil ist der als schlicht vierkantiges Prisma zugeschnittene Pfeiler, wie er in den Vorhallen der Privatgräber und im Granittempel zuerst vorkommt, als der Keim einer neuen Entwickelungsreihe welche in die kunstvollsten Schöpfungen der Architektur ausläuft, in die Säulen. Der stützende Holzstamm in Stein übersetzt, ergibt die Säule. Die älteste ägyptische Steinsäule bewahrt die Mastaba des Ptah-Schepses zu Abusir, eine Bündelsäule mit Knospenkapitell; keine Schwellung, geringe Verjüngung. So ist der Obelisk die Malsäule in Stein übersetzt; einst der von der Natur gegebene runde Holzstamm, erhielt er im Stein seine kantige Form; die ursprüngliche Verjüngung nach oben wird beibehalten, der Kopf in Form eines Pyramidion zugespitzt. Kleine Exemplare standen

paarweise vor den Scheintüren in den Mastaba. Die Brustwehr der Dachterrasse, in der Holzkonstruktion aus Rohr- oder Schaftabschnitten mit aufgelegtem Balken als Handlehne bestehend, ergibt nach der Übersetzung in Stein das ägyptische Gesims (Corniche), jene hohe Hohlkehle unter durchlaufender Platte, welche nicht bloss zur Krönung der Gebäude, sondern auch vieler tektonischer Gebilde diente. Auch der Rahmen aus umbänderten Schäften wird auf den Mauerbau übertragen als umlaufender Rundstab; die wandbildenden oder verkleidenden Gewebe werden durch polychrome Flachskulptur ersetzt.[1])



Relief aus Saqarah.

Die Skulptur bediente sich des Holzes, des Kalksteins, sowie des Granits und Diorits nebeneinander. Die Typen wurden der Wirklichkeit entlehnt, gingen aber auch zu sinnbildlicher Bedeutung über. So die Triumphalreliefs der ihre Feinde niederschmetternden Pharaonen, des Zoser und Snefru der dritten Dynastie in den Felsreliefs des Wadi Magâra auf der Sinaihalbinsel. Die Sepulkralreliefs zeigen das Leben der Grundherrn und das Treiben auf den Grundherrschaften, deren Erträge den Herren im Tode wie im Leben dargebracht werden; die Reliefs im neuerdings aufgefundenen Sonnentempel zu Abusir führen den König in amtlichen Funktionen vor, sodann aber die Jahreszeiten und die Gaue sowohl in Personifikationen wie in Wirklichkeitsbildern, welche die sepulkralen Schilderungen des Landlebens wiederholen. Für die breitschulterigen Statuen haben sich einige Schemata früh festgestellt, für Standbilder fixierte sich gleichsam eine Grundstellung: aufrechte Haltung und geradeaus gerichteter Blick, der linke Fuss vorgesetzt, die Arme herabhängend oder in der Linken der auf dem Boden gesetzte Stab. Neben den Mann treten weiterhin seine Frau, seine Kinder. Sitzende halten sich ähnlich steif, die Füsse geschlossen, die Hände flach auf die Kniee gelegt. Das ist alles dem Leben abgesehen, nur beschränkt

[1]) Steinsäule: Foucart, Hist. de l'ordre lotiforme 1897, 93 Fig. 42. Borchardt, Ägypt. Pflanzensäule 1897. Corniche: v. Sybel, Kritik d. ägypt. Ornaments 1883, 5 Taf. 1; vergl. Foucart 54.

begriffen. Bei derselben Beschränktheit doch ansprechend lebenswahr sind die im Verlauf der Entwickelung allmählich aus dem Relief auch in statuarische Ausführung übergehenden Berufstypen des Gesindes, Diener und Dienerin, Schröterin und Bäcker, Schlächter und Koch, Brauer und Küfer. Als älteste Exemplare ägyptischer Statuen gelten mehrere kleinere Sitzbilder aus Granit in Leiden und London, der Meten in Berlin, der knieende Priester Gizeh Nr. 1 aus Kalkstein, ein Schröter aus Holz. Mit die besten ägyptischen Porträtbilder sind Rahotep und Nofert, letztere besonders sprechend, doch schwankt ihre Datierung zwischen der dritten und zwölften Dynastie; sodann das Holzbild des Raëmke. Wahrhaftig unser Scheich! riefen die Fellachen bei der Auffindung. Hier erstreckt sich die Porträtierung auch auf Brust und Bauch des Würdigen. Dahin gehören noch die Schreiber, die hockenden in Paris und Gizeh, der stehende Namens Chafre und anderes mehr. Die fünfte Dynastie darf als die Blütezeit der altägyptischen Bildhauerei angesehen werden.

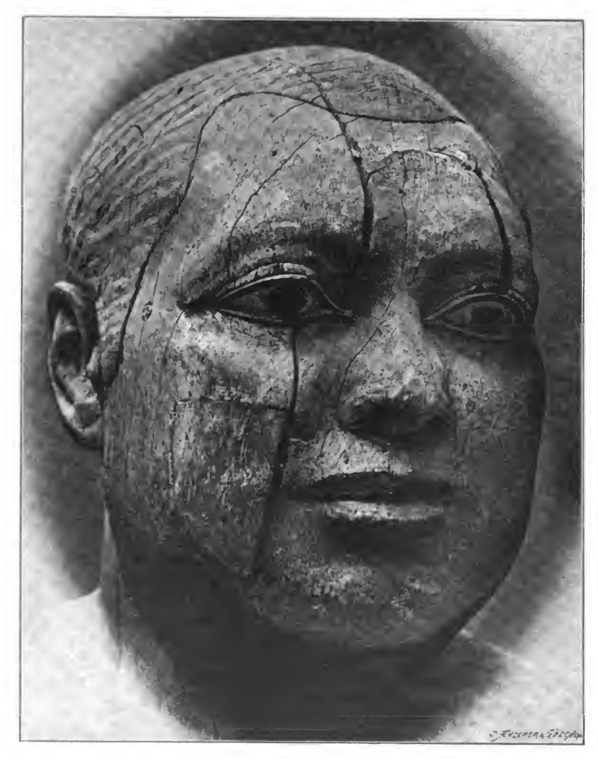


Holzbild aus der Pyramidenzeit, Raëmke, der „Dorfschulze“.

Die Aufgabe der ägyptischen Skulptur, das Leben materiell zu verewigen, hat ihr den Stempel jenes hausbackenen Realismus aufgeprägt, wie er bei den Ägyptern zum ersten, aber nicht zum letztenmale in der Weltgeschichte der Kunst erscheint. Daher ist das aufrichtig treue Porträt ihre Stärke. Dies gilt aber nur von den Köpfen; der übrige Körper ist, ausser etwa in der Zeit der fünften Dynastie, ohne plastisches Interesse gebildet. Die ägyptische Halbnacktheit hätte den Bildhauern zur lebendigen Modellierung des menschlichen Körpers sehr behilflich sein können; aber sie haben von dieser Gunst der Umstände wenig Vorteil zu ziehen gewusst. Die Schematik der Statuen hat sich nicht von dem Gesetz befreien können, an welches der altertümliche Stil überall gebunden blieb, wonach die Figur sich höchstens vorwärts, nicht aber seitwärts beugt, vollends nicht sich dreht (Gesetz der Frontalität). So ist auch die Reliefzeichnung in der künstlerischen Entwickelung stecken geblieben. Gewisse, niemals überwundene Kindlichkeiten der Zeichnung (Vorderansicht der Brust und Augen bei Profilstellung der Beine und des Kopfes) stehen in einer wunderlichen Disharmonie zu der treuen Wiedergabe der beobachteten Wirklichkeit und zu der Sauberkeit der Arbeit.[1])

[1]) Skulptur: Perrot-Chipiez I 631. Erman, Anzeiger 1889, 42. Steindorff, ebenda 1893, 64. Wadi Magâra: de Morgan, Recherches 1896, 230. Abusir: Deutsche Orientgesellsch. Mitt. Nr. 10, 1901. Gesinde: Borchardt, Ägypt. Zeitschr. 1897, 119. Priester: de Morgan, Rech. 1897, 253 Taf. 4. Schröter: ebenda 1896, Fig. 325. Nofert: Maspéro, Hist. I 362. Petrie, History I 36. Schreiber in Gizeh: Maspéro, Hist I 409. Frontalität: Julius Lange, Darstellung des Menschen 1899.

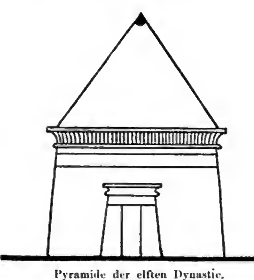
Die Schrift geht uns auch hier an, weil sie auch hier Bilderschrift ist, und die Hieroglyphen sind in der Form stets wirkliche Bilder geblieben. Sie begleiten die Monumentalgeschichte Ägyptens vom ersten Anfang an. Die Zeichnung tritt, ohne



Kopf des Raëmke.

eine Spur primitiver Unbeholfenheit in der Formbildung, gleich in der Sauberkeit der Wandreliefs entgegen; der leicht meisselbare Kalkstein wird auf beide erziehend eingewirkt haben. Verbunden mit einigen älteren Skulpturen und Reliefbildern ist die

Schrift von gleicher Hand und in erhabener Arbeit (späterhin aber regelmässig im Tief- oder Siegelschnitt) ausgeführt. Bild und Schrift dienen dem gleichen Zwecke, den gegebenen Inhalt verständlich auszudrücken, ohne ästhetische Nebenabsicht; die ägyptische Bildnerei hat ihre Verwandtschaft mit der Schrift niemals verleugnet, ihre Neigung zum einseitig Charakteristischen niemals abgelegt. Anzureihen ist die Glyptik, deren älteste Denkmäler in Ägypten wir in Cylindern kennen lernten; die frühesten Skarabäen reichen bis in die Zeit der vierten Dynastie zurück. Sie wurden teils an Schnüren und Drähten, teils in Ringe gefasst getragen. Die Hauptform ist oval; die stärker gewölbte Oberseite erhält die Gestalt eines Käfers (Skarabäus); die flachere Unterseite zeigt das Siegelbild vertieft (*en creux*).[1])



Pyramide der elften Dynastie.
Nach Perrot et Chipiez.

Das mittlere Reich, im dritten Jahrtausend vor Chr., umfasste die Könige der nächstfolgenden Dynastieen, unter denen die der elften (die Entef und Mentuhotep) und der zwölften (die Amenemhet und Usurtesen) namhaft sind. Sie haben eine grosse Bauthätigkeit entfaltet, im Süden, woher sie stammten, und im Norden, wo sie residierten; dabei dürfen wir den Moerissee und das Labyrinth nicht vergessen. Von den Tempeln sind nur geringe Reste erhalten. Die Pyramiden der elften Dynastie waren in Theben am Fuss der libyschen Bergkette (in Drah abul neggah); ähnliche Grabanlagen finden sich in Abydos. Sie sind bescheiden gegen die Steinberge des alten Reiches, kleine Ziegelpyramiden auf einem kubischen, doch in ägyptischer Weise nach oben sich verjüngenden Unterbau, welchen die Corniche krönt, mit vorgelegter Grabkapelle, aussen mit Lehm abgeglättet und mit einer Stuckhaut überzogen. Die Pharaonen der zwölften Dynastie bauten die letzten Pyramiden bei Memphis (in Daschur, Lischt, Hawara, Illahun), auch nur in Ziegeln, allenfalls mit Kalksteinmantel. In der Pyramide von Hawara kommt ein Ziegelgewölbe vor zur Entlastung, andere in den Häusern von Kahun als Zimmerdecken und Thürbögen.[2])

Daneben tritt eine neue Form des Grabbaues auf in den Grotten von Benihassan und Berscheh. Es sind Gräber der Gaufürsten, die sich selbständiger gemacht hatten, daher auch nicht mehr wie früher in Memphis bei der Königspyramide, sondern auf eigenem Grund und Boden ihre Grüfte anlegten; so Ameni und Chnumhotep in Benihassan, Thothotep in Berscheh.[3]) Über dem rechten Nilufer in den Felshang

[1]) Glyptik: Furtwängler, Antike Gemmen, 1900 III 1. Fraser, Soc. Bibl. Arch. Proceedings 1899, 148.

[2]) Mittleres Reich: Maspéro, Hist. I 443 le premier empire Thébain. Bauten: Foucart, Ordre lotiforme 1897, 170. Pyramiden: Lepsius, Denkm. I 94. Mariette, Abydos 1880. Petrie, Hawara, Biahmu and Arsinoe 1889; Kahun Gurob Hawara 1890; Illahun Kahun Gurob 1891. Gewölbe: Petrie, Kahun 23.

[3]) Ameni: Newberry, Beni-Hassan I 1893, 9 Taf. 3—21. Chnumhotep: Lepsius, Denkm. II 123—130. Newberry I 39 Taf. 22—38. Thothotep: Lepsius II 134—135. Newberry, El Berscheh I 1894.

gearbeitet bestehen diese Gräber, in Anlehnung an das Vorbild des Wohnhauses, in den ausgebildetsten Exemplaren aus Vorhof, Vorhalle mit zwei Pfeilern zwischen Stirnpfeilern und innerem Kultraum mit zwei bis zehn Pfeilern oder Säulen, über welche die Hauptbalken laufen; die Decke ist flach oder flach gewölbt, alles aus dem Fels geschnitten. In der Rückwand enthält eine Nische das thronende Bild des Verstorbenen, im Fussboden öffnet sich der Schacht, welcher senkrecht zur Gruft hinabführt.



Felsgrab des Chnumhotep zu Benihassan.

Die Einzelformen sind interessant. Das äussere Gesims der Grotten bildet dasjenige des flachen Daches genau nach; man sieht die Köpfe der deckenbildenden Stangen und darüber den Rahmen des Estrichs. Was das alte Reich im Pfeilerbau begonnen, setzte das mittlere fort. Das vierseitige Steinprisma, welches ohne weitere Durchbildung den Pfeiler des alten Reiches abgegeben hatte, wird jetzt abgekantet, so dass acht- und sechzehnseitige Pfeiler entstehen; die nun stumpf gewordenen Kanten wieder hervorzuheben, werden die Seiten flach ausgehöhlt (kanneliert). Diese schwachverjüngten Pfeiler haben Fuss- und Deckplatte (Plinthe und Abacus). Wir sehen hier den Steinpfeiler auf dem Wege, sich zur Steinsäule zu entwickeln (sog. protodorische Säulen). Echte Säulen, Übertragungen der Holzschaftsäulen in den Stein, sind meist die Stützen der Kulträume, vierschaftig im Schema derer von Abusir, in Berscheh auch mit Palmkapitell; reichere Formen erstanden im Tempelbau, achtschaftige Bündel mit Schwellung, und neben Knospen auch Kelchkapitelle. Es erscheinen nun auch anthropomorphe, sogen. Hathorkapitelle, in Bubastis. Der Sarg hat in derselben Zeit teils noch die alte Hausform (der bemalte des Mentuhotep in Berlin), teils eine neue, die Mumienform. Der Sarg gibt sich als anschmiegende Umhüllung der Mumie, deren Gestalt, aber als lebend ruhende gedacht, der Sargdeckel plastisch und polychrom wiedergibt.



Pfeiler und Säulen zu Karnak.

Hartsteine verwendete man jetzt in reicherem Masse, wie für Obelisken und Säulen, so für Königsstatuen, die dann gern auch in übermenschlicher Grösse ausgeführt wurden. Reliefs sind nur in den Stelen, hauptsächlich aus Abydos, erhalten; sie fangen an, sich oben abzurunden, die Imitation der Grabestür beginnt zu schwinden. Die alten Schildereien setzen sich in den Grottengräbern fort, aber in Beni Hassan nicht skulpiert, sondern flach auf die Wand gemalt. Einige sehen in den besten Bildnereien der zwölften Dynastie die höchste Blüte ägyptischer Skulptur, andere zwar feine Technik und elegante Zeichnung, aber zugleich einen Anfang konventioneller Erstarrung. Königlicher Schmuck aus der zwölften Dynastie wurde in Daschur an Mumien des Hauses gefunden, Halsgeschmeide und goldene Pektorale mit eingelegtem kalten Schmelz und Steinen, alles von vollendeter Arbeit.[1])



Goldne Schmucknadel aus Hissarlik.
Nach Schliemann, Ilios n. 834.

Nördliche Zone.

Übergänge aus der Primitivkultur der Mittelmeervölker zu der nahenden Blüte des zweiten Jahrtausends lassen sich hie und da ausfindig machen, Halbkulturen, bereits nicht mehr ganz frei von fremden Einflüssen. Einen solchen Übergang sehen wir in den mittleren Schuttschichten von Troja sich vollziehen, vorzüglich in der schon respektablen „zweiten Stadt". Die Mauer aus abgeböschtem bruchsteingefügtem Unterbau mit vortretenden massiven Streben oder Türmen hat holzdurchsetzten Ziegeloberbau. Das Tor, ursprünglich nur eine von Türmen flankierte Maueröffnung, erhielt in jüngerer Bauperiode die Gestalt des bleibenden Tortypus mit Doppelverschluss und Binnenhof. Zum Palast führt ein Hoftor mit Vor- und Hinterhalle, wiederum der bleibende Typus der Propyläen; aus dem Hof tritt man in die tiefe Vorhalle des Megaron, dessen Mitte der runde Herd einnimmt — alles aber noch ohne Säulen, die Wände auch Ziegelbau auf Steinsockel, mit Balkendurchschuss und Holzstirnen. Die Geräte gehören noch in die Anfänge der Bronzekultur; das Kindesalter der Metallarbeit verrät sich in der Kleinheit der Sachen, die gezähnelten Lanzenspitzen zeigen, dass man von den durch Absplitterung erzeugten Formen der Feuersteinwaffen noch abhängig war. All das ist gegossen, Gussformen in Hartstein haben sich gefunden. Für die Tongefässe kam im Verlaufe dieser Periode die Scheibenarbeit auf. Bezeichnende Formen sind die Zwillingsvasen, die Schnabelkanne, der hochfüssige Becher und der tulpenartige, zweihenkelige, in der Tat nur zweihändig zu führende Kelch. Die Verzierung bleibt primitiv, teils plastisch (Gesichtsvasen, Tiervasen), teils geritzt. Beachtung fordern die flüchtig gearbeiteten, kaum kenntlichen kleinen Idole in Ton und Stein. Der Goldschatz des Dynasten fand sich in einem Versteck der Burgmauer; da sind goldene und silberne Vasen, Halsketten aus Goldperlen, Ohrringe, Stirnbänder. Die Fülle dieser Kostbarkeiten darf in dem goldreichen Westkleinasien nicht überraschen. Die Bildung, zum Beispiel der Vasen mit Schnurösen gibt sich als primitiv, wenn auch

[1]) Flachdecken: Petrie, Illahun 8. Achtkantige Pfeiler auch in Holz: Petrie, Illahun 6, Taf. 6. Säule: Newberry, Beni Hasan II Taf. 10. El Berscheh I Taf. 4. Naville, Bubastis 9. Sarg des Mentuhotep: Steindorff, Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen VIII 1896. Schmuck: Maspéro, Hist. I 518.

die Technik des Goldschmieds Anerkennung verdient; er verstand sich aufs Löten, und die Elemente der Filigranarbeit liegen hier vor, Golddraht und Goldtröpfchen. Hat der Stirnschmuck, die Kettchen mit eingehängten Blättchen, bemerkenswerte Ähnlichkeit mit den Ohrgehängen der ägyptischen Königin Aahotep, so erscheinen andere, gewiss der jüngeren Bauperiode entstammende Goldsachen, mit aufgesetzten Rosetten, Drahtspiralen und Kännchen, auch ein aus Goldblech getriebener Adler, dazu ein bleiernes Aphroditeidol und ein geschnitzter Elfenbeingriff, mindestens als Vorboten der kommenden Blüte.[1])

Die Primitivkultur, welche auf Hissarlik in so vollständigem Bilde vor Augen steht, muss einst weit über Kleinasien und über das ganze Ostbecken des Mittelmeers verbreitet gewesen sein. Einige der thrakisch-phrygischen Hügelgräber gehören nach Massgabe der Fundstücke hierhin; der Tumulus von Bos-öjük enthielt monochrome Tongefässe der troischen Art in derselben Entwickelungsphase. Verwandte primitive Keramik bieten aber auch älteste Schachtgräber auf Cypern (Alambra); besonders beliebt erscheint dort die Verzierung mit aufgelegten Figürchen, Hirschen und Böcken, so kindlich geometrisch gezeichnet wie im troischen Ritzornament. Es kann uns nicht überraschen, wenn gleich kindliche Knetarbeit in kleinem Masstabe metallne Prachtgeräte morgenländischer Königs- und Tempelkunst nachbildet, Dreifüsse und Becken, auf deren Rändern wieder Vasen stehen und zwischen ihnen Tauben und menschliche Gestalten.[2])

Im ägäischen Meere aber erscheint auf den Kykladen eine Gruppe zusammengehöriger Denkmäler, schlichte Burgen und Schachtgräber geringen, aber bestimmt umschriebenen Inhalts; neben überwiegend weiblichen Marmorfiguren kleine Marmorschalen mit Schnuröseu, auch einige Tonarbeiten, ein wenig Silber und Gold, Dolche und Lanzenspitzen, keine Schwerter. Die fast rohen Marmorfiguren, meist ganz klein, vereinzelt bis zu Lebensgrösse anwachsend, sind den orientalischen nackten weiblichen Figuren typverwandt, nur darin unterschieden, dass jene die Hände an die Brüste legen, sie aber die Arme unter der Brust kreuzen. Einige Gestalten musizieren auf Flöten und der Sambuka, einem geradezu orientalischen Instrumente. Die Tongefässe blieben in der Masse noch im primitiven Stil, Handarbeit mit Ritzornament. Nun aber sehen wir eine neue Art aufkommen, bemalte Vasen. Zum veredelnden Überzug des groben, im besten Falle schwarz durchrauchten Gefässes mit feiner geschlämmter Erde etwa eine weisse oder rote zu wählen, lag ja nahe genug, ebenso das andere, die bisher weisseingelegten Zierlinien zur Vereinfachung der Arbeit mit dem Pinsel und matter Farbe auf die glatte Fläche zu zeichnen. Aber dieser Schritt bedeutete die Eröffnung einer neuen Epoche für das keramische Kunstgewerbe. Leichter und freier bewegte sich die pinselführende Hand, unter der wir neben dem herkömmlichen Gestrichel alsbald geschwungene Linien erstehen sehen, welche Pflanzen und Tiere recht lebendig nachbilden.

---

[1]) Schliemann, Troja 61. Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen 60. Perrot et Chipiez VI 176. 899. 958. Noack, Jahrbuch 1896, 211. Poppelreuter, Anzeiger 1896, 105. Vergl. Furtwängler u. Löschcke, Myk. Vasen 1886 Taf. A 18 die Kännchen aus Jalysos.

[2]) Kleinasien: Chantre, Mission en Cappadocie 1898, 65. 71. Bos-öjük: A. Körte, Ath. Mitt. 1897, 21. 1899, 1 Taf. 1—4; Anzeiger 1901, 4. Cypern: Dümmler, Ath Mitt 1886, 209. Dumont, Céramiques de la Grèce propre I 1888, 199. v. Bissing, Ath. Mitt. 1898, 263. Myres and Ohnefalsch-Richter, Cyprus Museum Catal. Oxford 1899.

Am urtümlichsten erscheint in seinen Funden Oliaros (Antiparos), reifer, insbesondere ausgezeichnet durch das Auftreten bemalter Vasen mit zunächst nur schlicht geometrischem Ornament Kreta (Phaistos, Axos), Amorgos, Melos, übrigens auch Cypern; klassischer Vertreter der naturalistischen Vasenmalerei ist für damals Thera (Akrotiri). Hier stehen wir bereits an der Schwelle der folgenden Periode, deren unmittelbare Einwirkung die jüngerkykladischen Funde von Siphnos und Syros verraten, vielleicht auch die mit Spiralen verzierten Steingefässe von Melos und Amorgos.[1]) Dieser „Inselkultur“ gehen gleichartige Funde in Hellas zur Seite; die wichtigsten Plätze waren bereits besiedelt. Tonwaren, sowohl mit geritzten wie mit aufgemalten Verzierungen bezeugen es für die Akropolis von Athen, für Thorikos, wo auch Hausreste sich erhielten, Hausmauern ohne Türen, also mit Oberstock, für Aphidna, für Ägina. Ebenso beispielsweise für Tiryns, Mykenae, Orchomenos. Unter den Terrakotten von Tiryns bemerken wir einen Brauer; das Bildchen stimmt im Schema so genau mit dem annähernd gleichzeitigen Brauer aus dem Grabe des Mentuhotep, dass die Frage künstlerischer Anregungen aus der Fremde auch hier sich aufdrängt, obzwar trotz Äschylus die damaligen Argiver sehr wahrscheinlich Gerstenmeth trinkende Bauern waren.[2])

Westwärts bieten die „vorsikelischen“ („sikanischen“) Siedelungsreste auf Sizilien, wir nennen Stentinello bei Syrakus, Kennzeichen verwandter, aber zurückstehender Kultur: Basaltäxte und Flintmesser, aus gebrannter Erde rohe Figürchen sowie Gefässe mit Schnurösen und kleinen Henkeln, verziert mit geometrischem Ritzornament. Auch Italien befand sich in der neolithen Phase seiner „ligurischen“ Zeit. Richten sich unsere Blicke nun abermals nach Mitteleuropa, aus welchem früher Hauptzeugen der palaeolithischen Stufe anzuführen waren, so finden wir dort Tongefässe gebräuchlich, die in der Verzierungstechnik, weiss ausgestrichenen Ritzlinien, ebenfalls mit der südöstlichen Keramik übereinstimmen. Hinsichtlich der Zeichnungsmotive unterscheidet man ein primitiveres „Schnurwerk“, als entstanden in Nachahmung ursprünglicher materieller Umschnürung, und ein entwickelteres „Bandwerk“, welch letzteres im südöstlichen Formenschatz wiederum so schlagende Analogieen hat, dass die Hypothese zündender Ausstrahlungen der südöstlichen Kunst von selbst sich einstellen musste. Auch an plastischen Figuren fehlte es nicht. Hervorzuheben sind die Pfahlbauten im Alpengebiet, soweit deren Bewohner auf der Steinzeitstufe verharrten. Zum Schlusse bemerken wir, dass jene wichtige Errungenschaft bemalter Keramik in die nördlicheren Gebiete beschränkt Eingang gefunden hat; beschränkter als im Ursprungsgebiet bleibt dort auch ihr Formenschatz. Was die plastischen Typen,

[1]) Kykladen: Tsuntas, Ephimeris 1898, 137 Taf. 8—12. Marmorfiguren: Tsuntas and Manatt, Mycenaean age 1897, 296. Hörnes, Urgeschichte 1898, 183. Wolters, Ath. Mitth. 1900, 339. Bloch, Alkestisstudien 1901, 43. Oliaros: Bent, Journ. hell. 1884, 42. Kreta: Mariani, Mon. dei Lincei 1896, 153. Amorgos: Dümmler, Ath. Mitth. 1886, 15. Wolters, eb. 1891, 46. Melos: Edgar, Annual Brit. school 1896—97, 35. Thera: Fouqué, Santorin 1879. Furtwängler und Löschcke, Myken. Vasen 1886, 18 Fig. 6. Perrot et Chipiez VI 1894, 135. 905 Taf. 20, 1. 2. Siphnos und Syros: Pollak, Ath. Mitth. 1896, 188. Tsuntas, Eph. 1899, 73 Taf. 7—10. Steingefässe: Perrot et Chipiez VI 910.

[2]) Athen: Graef, Anzeiger 1893, 16. Perrot et Chipiez VII, 154 Fig. 33. Thorikos, Staïs, Ephimeris 1895, 227 Taf. 11, 3. Aphidna: Wide, Ath. Mitth. 1896, 385 Taf. 13—15. Ägina: Staïs, Eph. 1895, 235 Taf. 10, 1—7. Brauer: Schliemann, Tiryns 169 Fig. 76. Steindorff, Grab des Mentuhotep 1896 Taf. 10, 3. Borchardt, Ägypt. Zeitschr. 1897, 128.

insbesondere die weiblichen betrifft, so liegen ihre Ursprünge jenseits unseres Materiales. Innerhalb dieses aber müssen wir für alles technisch oder künstlerisch irgend Entwickeltere den geschichtlich gegebenen Vorsprung des südöstlichen Bezirkes gegenüber dem nordwestlichen im Auge behalten. Am weitesten zurückgeblieben war die Peripherie, der Norden. Die „Muschelhaufen" Dänemarks (die Kjökkenmöddinger), stellen sich als die Herdplätze seiner Fischer- und Jägerzeit dar; neben neolithischem Steinzeug erscheint nur erst vereinzelt einmal ein irdener Topf, primitiv, ohne Glieder, schmucklos.[1])

Zweite Periode. Das zweite Jahrtausend.



Gott Besa.

Was wir vorher betrachteten, das waren teils die Frühkulturen, welche sich überall ein wenig ähnlich sehen, weil sie sich eben noch in unentwickelten und ungefestigten Formen bewegen, teils aber gerade die Anfänge solcher Ausprägung und Verfestigung der Eigenarten, mithin eher Ansätze zu Einzelgeschichten als zur Weltgeschichte. Die neue Periode aber erhält ihren Stempel durch eine gewisse Aufhebung der nationalen Gegensätze im internationalen Verkehr.

Die alte Welt ist ein grosser Körper, welcher, unbeschadet des Einzellebens seiner Glieder, Blutumlauf hat und Pulsschlag. Als Adern dienen die Verkehrsstrassen zu Land und zu Wasser, auf welchen sich ein immerwährender, also zeitloser Austausch vollzieht. Bisweilen aber wird der Pulsschlag kräftiger, der Kontakt energischer und geschichtlich greifbar; ein Volk erhebt sich zu überwältigender Stärke, die Spannung entlädt sich mit Kriegszügen, in welchen die Staaten feindlich aufeinanderstossen, um sich erst recht innig zu berühren und miteinander in Kulturaustausch zu treten.

Die Karawanenstrassen verbinden die Länder, ohne in Jahrtausenden ihren Zug zu ändern; die End- und Knotenpunkte verschieben sich höchstens innerhalb enger Grenzen. Ein wichtiger Saumweg, in den kommenden Kriegszeiten die grosse Heerstrasse, ist es, welchen die Bibel den Abraham führt aus Ur in Chaldäa den Euphrat hinauf, nach Nordsyrien, dann durch Kanaan hinab nach Ägypten. Andere Linien ver-

[1]) Sizilien: Forschungen Orsi's, Nachweisungen bei Hörnes und Petersen. Stentinello: Hörnes, Urgesch. Europas 281. Petersen, Röm. Mitth. 1898, 152. 1899, 175. Mitteleuropa: Hörnes 258. Pfahlbauten, neolithisch: Keller, Antiq. Ges. Zürich. Mitth. 1854, 65. Munro, Lake dwellings of Europe 1890, 494. Bertrand, La Gaule avant les Gaulois 1891, 163. Norden: Sophus Müller, Nordische Altertumskunde I 1897, 3.

binden die Hauptpunkte mit ihren Hinterländern, Ägypten mit Äthiopien, Syrien mit Arabien, wiederum Babylonien und Assyrien mit den Osttigrisländern, mit Baktrien und mit Indien. Zwei Hauptstrassen führen nach Kleinasien, eine südlichere von Nordsyrien über den Taurus durchzieht Südkleinasien in westlicher Richtung, um durch das Mäandertal das ägäische Meer zu erreichen; die nördlichere nimmt ihren Ausgang von den Osttigrisländern, steigt nach Armenien hinauf, wendet sich dann links nach Kappadocien, überschreitet den Halys und erreicht durch Phrygien das Hermostal und das ägäische Meer (die spätere königliche Strasse der Perser); Querlinien verbinden die Hauptrouten untereinander, Nebenlinien zweigen sich ab. Ein ganzes Netz von Verkehrsstrassen und Wege genug für Kulturaustausch.

Erst im zweiten Jahrtausend setzt die Weltgeschichte mit vollem Ton ein; Vorspiele allerdings fehlen nicht, fremde Erscheinungen hüben und drüben, zum Teil in hochalte Zeiten zurückreichend. An chaldäischen Denkmälern findet man ägyptische Einflüsse, noch mehr asiatische in Ägypten. Bei der Dunkelheit, in welcher diese ganzen Grenzgebiete liegen, muss jedes Moment in Erwägung gezogen werden, weil nicht vorauszusehen ist, von welcher Seite zuletzt die Aufklärung kommen mag.

Um so wertvoller ist ein Wandgemälde von Benihassan, welches darstellt, wie eine Nomadenfamilie aus der Sinaihalbinsel, Amu werden sie genannt, über die ägyptische Grenze tritt und dem Gaufürsten vorgeführt wird. Der Häuptling bringt mit seinem Sohne ein paar Steinböcke dar; es folgen Krieger mit Bogen und Speeren, Frauen und Kinder; zuletzt der Sänger mit Saitenspiel und ein Knecht. Vollhaarige, bärtige Semiten mit ausrasierter Oberlippe, in farbiger Wollentracht, auf weissem Grunde rot und blau gemustert, in Längsbahnen mit verschiedenen linearen Füllungen; bei einer Frau sehen wir einen schlichten Mäander, die erste Grecque in aller Welt. Der Zuschnitt ist nach Geschlecht und Würde verschieden, lange Kleider tragen die Frauen, des Häuptlings Rock, mit Fransen besetzt, reicht bis zum Knie; die Kittel der Krieger lassen eine Schulter bloss, die Knechte begnügen sich mit dem Schurz. Gleichen Wollstoff bekunden die gefüllten Eselstaschen, in welchen auch die kleinen Kinder Platz finden; aufgebunden sind die Zeltpflöcke mit den aufgewickelten Seilen, oder sollten Teile des Webstuhles gemeint sein?

Fremde im Delta, noch weiss man nicht welchen Stammes, jedenfalls Leute fremdartigen Aussehens, haben besonders in Tanis Steinbilder hinterlassen, welche jetzt in die Zeit des mittleren Reiches zurückdatiert werden; die „zwei Nile“ seien spätere Nachbildung. Der Typus der Männer ist weder echt ägyptisch noch semitisch, das Gesicht rund, die Augen klein, die Nase stumpf; sie haben starke Backenknochen, herabgezogene Mundwinkel, harte Züge, tragen runden Bart mit ausrasierter Oberlippe, in einigen Fällen wie Allongeperücken.

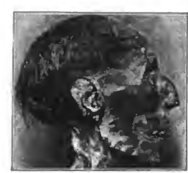
So sehen wir den Isthmus keineswegs abgeschlossen, sondern als Verkehrstor seit unvordenklichen Zeiten dienen.[1])

---

[1]) Amu: Lepsius, Denkmäler, II 133; Prisse, II Arrivée d'une famille asiatique. Newberry, Beni Hasan I 69. Unsere Farbtafel I gibt einen Ausschnitt des Gemäldes, um in den Gestalten des Häuptlings und des Introdukteurs den Kontrast asiatischer und ägyptischer Erscheinungsweise vor Augen zu führen. Tanis: Petrie, Hist. I 237. Studniczka, Jahrb. 1896, 288. Maspero, Hist. II 764.

Epoche des Weltverkehrs.[1])

Weltskizze.



Ramses II.
Kopf seiner Mumie.

Gegen Ende des dritten Jahrtausends erlitt sowohl die chaldäische wie die ägyptische Kultur eine Störung. Die Könige von Elam drangen über den Tigris nach Chaldäa vor; ebendamals brachen fremde Eroberer, die Hyksos, über den Isthmus in Ägypten ein und behaupteten sich mehrere Jahrhunderte. Aber dann erfolgte der Rückstoss: Hammurabi von Babylon brach die Herrschaft der Elamiter und gründete das erste, Süd- und Nordbabylonien vereinigende Reich. Ägypten aber nahm einen so kräftigen Aufschwung, dass es nun den Höhepunkt seiner Kraftentfaltung erreichte.[2])

Die siebzehnte Dynastie hat in langen Kämpfen das Land von der Fremdherrschaft befreit, Amosis, dessen Mutter Aahotep uns ihre kostbaren Kleinodien hinterliess, vollendete die Befreiung und begründete die achtzehnte Dynastie und zugleich das „neue Reich" um 1600 v. Chr. Amenophis I. und Tuthmosis I. unterwarfen die Äthiopier; Tuthmosis war der erste, welcher durch Syrien bis gegen die Euphratländer streifte. Bedeutend war Tuthmosis' II. Gemahlin und dann Regentin Hatsepsu, welche eine Expedition nach dem südöstlichen Punt entsandte; dorther entnahmen die Ägypter das fratzenhafte Bild des Gottes Besa. Ihr Bruder Tuthmosis III. unterwarf Syrien, eingeschlossen Phönizien, und drang bis nach Nordmesopotamien vor. Der König von Assur schickte Geschenke, darunter Lapis lazuli aus Baktrien. Für die Nachfolger dieses grössten der Pharaonen handelte es sich nicht mehr um Erweiterung des Machtgebietes; sie waren zufrieden, wenn sie es behaupteten. Gross stehen die Könige der neunzehnten Dynastie in der Überlieferung immer noch da. Ramses' II. Kämpfe galten vorzugsweise den Cheta, die er bei Kadesch am Orontes besiegte. Zum Andenken an den Zug liess er am Pass nahe Berytos über der Furt des Lykos (Nahr el Kelb) drei Felsreliefs einmeisseln und in der Heimat seine Taten in Wort und Bild verherrlichen. Dennoch musste Ägypten sich auf Südsyrien beschränken. Menephtha hatte eine Invasion von Libyern und „Seevölkern" zu bestehen, Ruku, Turusa, Sardana, Sakurusa und Aqaiwasa genannt. Die letzten Ramessiden werden in der zwanzigsten Dynastie zusammengefasst; Ramses III., der reiche Rhampsinit der Griechen, hatte neue Einfälle der Seevölker abzuwehren, bei welchen noch die Namen Sakari, Pursta, Danauna und Uasus erscheinen. Man deutet die genannten Namen mit mehr oder minderer Wahrscheinlichkeit auf bekannte Mittelmeervölker, Lykier, Tyrsener, Sarder oder Sardinier, Achaeer, Philister, Danaer. Ägypten altert.[3])

Das Selbstgefühl der Pharaonen verewigte sich in den grossartigsten Schöpfungen ihrer ausgebildeten Architektur. Staunenswert ist die Bautätigkeit des neuen Reiches;

[1]) W. Max Müller, Asien und Europa nach altägyptischen Denkmälern 1893. Maspero, Histoire II Les premiers mêlées des peuples 1897.

[2]) Elamitische Kanephoren aus Babylonien: Deutsche Orientgesellsch. Mitth. Nov. 1900, 17.

[3]) Aahotep Kleinodien: v. Bissing, Thebanischer Grabfund I 1900. Nahr el Kelb: Herodot II 102. Boscawen, Soc. Bibl. Archaeol. Transact. 1882, 331.

sie verteilt sich über ganz Ägypten und noch über seine Grenzen hinaus. Den Mittelpunkt aber bildet das „hunderttorige Theben" zu beiden Seiten des Stromes mit seinen gewaltigen Steintempeln.

Von den Königspalästen kennen wir denjenigen Amenophis' IV., welcher als monotheistischer Reformer den Namen Chnenaten annahm; er gründete eine neue Residenz, die bald wieder verlassen, in den Verzierungen der Wände und Säulen wie im Hausrat und in den Briefen des Archivs uns wertvolle Zeugnisse der damaligen Kunst aufbewahrt hat (jetzt Tell el Amarna).[1])



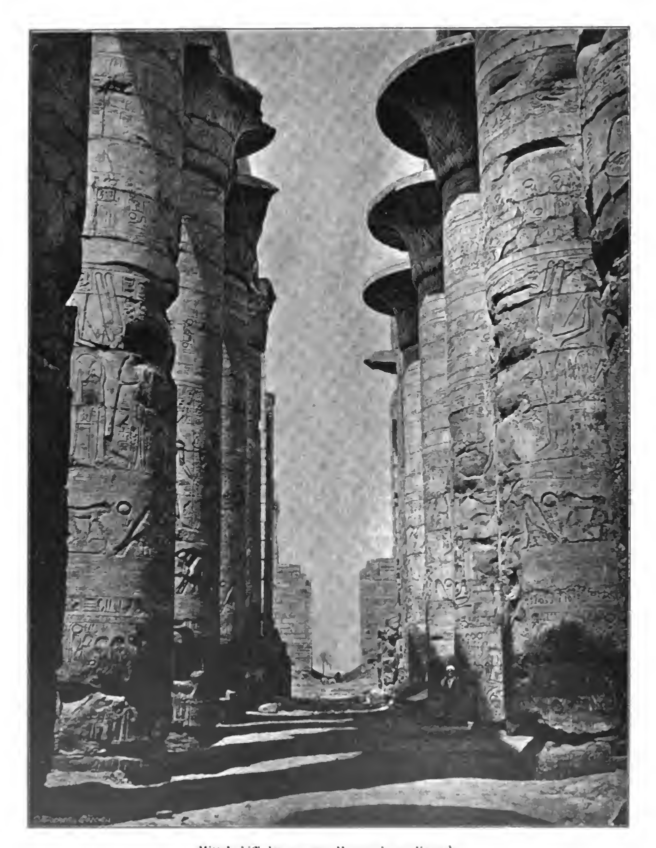
Luxor. Pylon mit Königsstatuen (bis an den Hals verschüttet), links Obelisk.

Monumentale Ausführungen des ägyptischen Säulenhauses sind auf der Westseite des Stromes die Grabtempel der Tuthmose zu Medinet Abu, Amenophis' II. in Qurnah; derjenige Amenophis' III., nördlich von Medinet Abu, liegt lange in Trümmern, nur die zwei kolossalen Sitzbilder davor stehen noch (die eine ist die in der Morgenfrühe klingende Memnonsäule der Griechen). Dann die Tempel der neunzehnten Dynastie, Sethos' I. zu Qurnah, das Ramesseum oder Grab Ramses' II. (Osymandyas' Grab bei Diodor) mit neunschiffigem Säulensaal; der Tempel Ramses' III. zu Medinet Abu mit dem Torbau (Pavillon). Sie alle aber überragt die Tempelstadt der Göttertrias von Theben auf dem rechten Ufer: der gegen den Fluss gerichtete Haupttempel des Amon (jetzt Karnak) mit dem kleinen Tempel des Chunsu innerhalb der äusseren Umwallung und dem der Mut in der Nachbarschaft. Weiter südlich aber schuf Amenophis III., parallel dem Nil und mit der Front nach dem Tempel von Karnak gewendet, eine neue Tempelanlage (jetzt Luxor). Im ältesten Teile des Amontempels errichtete Tuthmosis III. eine querliegende fünfschiffige Basilika, den überhöhten Mittelraum dreischiffig, die Nebenschiffe umlaufend.

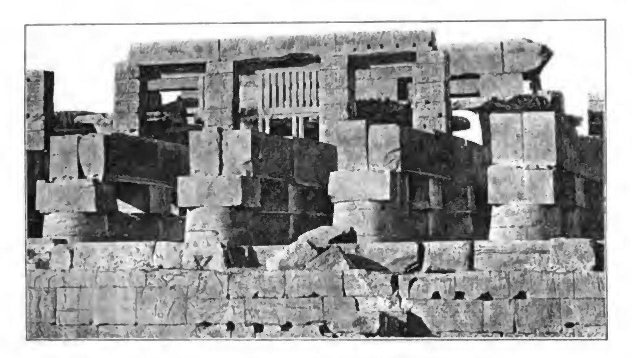
Der Chunsutempel dient uns als Paradigma der ägyptischen Tempelnorm: ein hoch und breit vorgelagerter Pylon, der dreiseitig umsäulte Vorhof, dann Vorhalle und querliegendes Hypostyl, endlich in fortschreitend abnehmender Grösse die inneren Räume, das Allerheiligste mit einem Kranz von Nebengemächern.

Es handelte sich nur teilweise um Neugründungen, mehr um Erweiterungs- und Erneuerungsbauten der alten Stiftungen; alle Könige Ägyptens arbeiteten an dem Werke, hauptsächlich dem Tempel von Karnak. Die Erweiterung bestand in dem Vorlegen stets neuer und grösserer Vorhöfe mit ihren stets riesiger anwachsenden

[1]) **Bautätigkeit:** Maspero, Hist. II 299. Petrie, Tell el Amarna 1894. Steindorff, Anzeiger 1893, 67.



Mittelschiff des grossen Hypostyls zu Karnak.



Seitenansicht des grossen Hypostyls zu Karnak
mit den Steingatterfenstern des höheren Mittelbaues.

Längsschnitt des Chonsutempels zu Karnak.

Grundriss des Chonsutempels.

Säule Tuthmosis III.
zu Karnak.
Nach Perrot et Chipiez.

Frontbauten, den Pylonen; schon unter Amenophis III. mass das Tempelviereck 96 Meter in der Front, 180 Meter in der Tiefe. So weite Räume waren aber nur der Rahmen zur Aufnahme grosser Hypostyle. In Luxor vollendete Amenophis bloss den Mittelgang, in Karnak aber brachten die Ramessiden das Ganze zur Ausführung, als die Krone der gesamten ägyptischen Architektur. Der siebzehnschiffige Säulensaal, der unerreicht gebliebene grösste Vorläufer der christlichen Basiliken und Dome, besitzt wieder einen überhöhten für sich allein dreischiffigen Mittelraum; die Decke wird von zwei Reihen über 60 Fuss hoher Säulen mit Kelchkapitellen getragen, während die jederseits sieben niedrigen Nebenschiffe sich mit Knospenkapitellen genügen lassen. Um nun dem gewaltigen dreifachen Mittelraume das nötige Licht zuzuführen, ist seine ganze Oberwand aufgelöst in Pfeiler und weite Lichtöffnungen; diese sind durch Steingatter geschlossen. Bei kleineren Tempeln tuen schlichte Luken von gedrückter Gestalt den Dienst. Nur vereinzelt und vorübergehend, auch bloss in kleineren Abmessungen, erscheint unter der achtzehnten Dynastie der Typus des Peripteraltempels, die Ringhalle aus Pfeilern gebildet; nur an den Schmalseiten traten wohl zwei Säulen zwischen die Eckpfeiler.



Knospenkapitell Tuthmosis' III.

In neuer Weise führten die Herrscher derselben Dynastie den Grottenbau weiter, indem sie, an die Grabgrotten von Benihassan und Berscheh knüpfend, Tempel in die Felswände arbeiten liessen, in Benihassan selbst das Speos Artemidos, zu Deïr el bahri bei Theben die Felsgrotte mit malerisch zu ihr aufsteigenden Terrassen, zu El Kab und Gebel Silzileh. Die bedeutendsten aber sind diejenigen Ramses' II. zu Ipsambul; der Haupttempel hat an der Aussenfront 20 Meter hohe sitzende Kolosse, der Nebentempel stehende, ebenfalls aus dem Fels geschnittene.

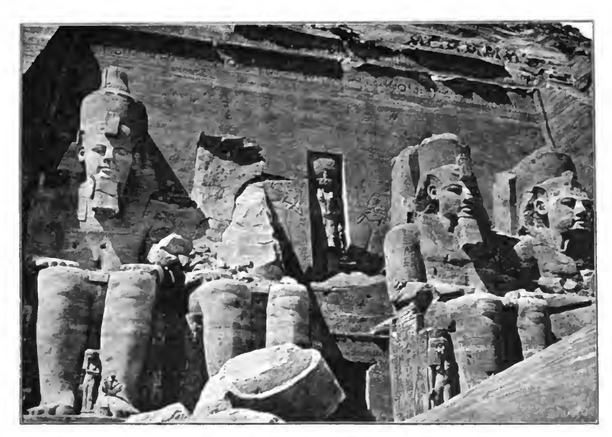
Die Gräber waren wieder am westlichen Gebirge, unten die Felskammern der Vornehmen, wie des hochgestellten Staatsbeamten Rechmara, die Grabanlage der Pharaonen aber seit Amenophis III. hoch oben in öder Schlucht (Biban el moluk), lange Stollen (Syringen) führten zu der senkrecht unter dem Gipfel ausgehöhlten Gruft; der Gipfel selbst ist abgestuft, als ob von Menschenhand zugerichtet. Hier hat der Gedanke der Grabpyramide eine räumliche Grösse gewonnen, welche aus der Kunst hinausführt.[1])

Die Säulen behielten zunächst die Gestalt von Schaftbündeln, die Ramessiden aber begannen diese Gliederung nur linear anzudeuten, bald auch ganz wegzulassen;

[1]) Verfallene Grabtempel: Petrie, Six temples 1897. Karnak: Mariette, Karnak 1875. Luxor: Borchardt, Ägypt. Zeitschrift 1896, 122. Peripteraltempel: Dörpfeld, Anzeiger 1898, 240. Grotten: Naville, Deir el bahari 1894 folgg. Rechmara: Newberry, Life of Rekhmara 1900 Taf. 1.

zugleich gingen sie von monolither zu aufgemauerter, endlich auch verputzter Konstruktion über.

Die Kapitelle entwickelten grössere Mannigfaltigkeit und Pracht. Tuthmosis III hat den glockenförmigen Zeltstangenknauf monumental verwirklicht; dabei verjüngt sich der Schaft nach unten hin wie ein Tischbein, oder wie ein Palmstamm. Die Masse der Säulen trägt noch den Knauf in der Form der geschlossenen Knospe. Über all dies triumphiert das Kelchkapitell, welches in den Hypostylen die überragenden Säulen des Mittelganges zu krönen vor anderen berufen ward. Ein im Goldschmiedestil ausgebildetes Palmkapitell kommt im Palast des Chuenaten vor. Zu dem Prächtigsten endlich, was die Kunst des neuen Reiches hervorgebracht hat, gehören die sogenannten protokorinthischen Kapitelle, sollten die erhaltenen Exemplare



Grottentempel Ramses II. zu Ipsambul.

auch aus viel späteren Zeiten stammen; ihre Kennzeichen sind die vom Kelch sich plastisch ablösenden Blätter, die schematisch eingerollten Blattspitzen, die aus den Voluten heraushängenden Tropfen.[1])

Die Flächen der Steintempel wurden mit dem polychromen Relief *dans le creux* überdeckt, welches sich mit einer Furche um die Kontur der Figur begnügt und den Grund stehen lässt; ein Zeit und Arbeit sparendes Verfahren, auch ästhetisch gerechtfertigt, insofern es die Wandfläche möglichst intakt lässt, möglichst im Charakter der Flachdekoration bleibt. Selbst die Oberfläche der unter Verzicht auf die Schaftbündel-

[1]) Protokorinthisch: Prisse I Taf. 25.

form glatt gearbeiteten Säulen erhielt diese Verzierung, welche unendlichen Raum schuf, Glanz und Ruhm des Pharao in Bild und Schrift zu verewigen. Statuarischer Schmuck verbindet sich mit der Architektur: Götterfiguren in Vollrelief lehnen sich an die Vorderseite tragender Pfeiler, andere Statuen, stehende oder sitzende Königsbilder, treten paarweis vor das Tempeltor, und die Tempelstrassen entwickeln sich zu Sphinx- und Widderalleen.

Syrien erscheint in den ägyptischen Denkmälern, welche von den Kriegsfahrten der Pharaonen berichten, und in den Amarnabriefen als ein von Mesopotamien her kultiviertes Land; reiche Beute lohnte die Raubzüge. Als geschickte Goldschmiede zeigt die Syrer der Tribut, welchen sie Tuthmosis III. darbringen. Die Phönizier bewohnen die Küste, die westlichen Abhänge des syrischen Gebirgslandes, dessen Natur sie früh auf Felsgräber und Befestigungsbau aus Grosssteinen brachte; die Küste aber schenkte ihnen zwei, für die antike Kultur kostbare Gaben, den Purpur und das Glas. Durch die Unfruchtbarkeit ihres Küstenstriches und die günstige Lage sowohl zwischen Asien und Ägypten als auch zwischen dem Orient und den Ländern des Mittelmeeres waren sie mehr auf Gewerbfleiss und Handel als auf Ackerbau gewiesen. Erzeugnisse der höher entwickelten orientalischen Kultur gegen Rohstoffe der Westländer lohnend einzutauschen, zimmerten sie Schiffe und liessen sich von Küste zu Küste, von Insel zu Insel locken. Überall zogen sie die Schiffe ans Land und legten ihre Ware aus, eigene Erzeugnisse und solche ihrer Hinterländer, Tücher, Schmelz, Bronze und Goldschmiedearbeit, Elfenbein und Strausseneier. Sie errichteten Faktoreien und forschten nach Erzgruben, auf den Erwerb von Ackerland verzichtend. Die Anfänge der phönizischen Handelsniederlassungen, bei welchen es sich um die Erschliessung des östlichen Mittelmeerbeckens handelte, fielen in die Zeit des ägyptischen neuen Reiches. Cypern ward grossen Teils besetzt; die Insel war wertvoll durch Metallgruben, vorzüglich das Kupfer, welchem sie den Namen gegeben hat. Von Cypern gingen sie in kühnem Vordringen nach Rhodos. Die Inseln und Küsten des ägäischen Meeres besetzten sie mit Stationen; das Einzelne ist sehr unsicher, bezeugt ist beispielsweise Thera und Melos, Kythera.[1])

Folgen wir nun jenen Landstrassen, welche Syrien und Mesopotamien mit Kleinasien verbinden, so treten wir in einen Kulturkreis von eigenartigem Wesen und Werte, Nordsyrien und Kappadocien; Denkmäler mit übereinstimmenden Kennzeichen sind aber noch weiter verstreut gefunden worden. Konventionell spricht man von Kunst der Hittiter. In Nordsyrien, zwischen Euphrat und Amanus, blühte einst dies kräftige Volk, identifiziert mit den Cheta, deren Widerstand gegen das Vordringen der Pharaonen ihrem Andenken Achtung sichert. Ein Hauptkampf drehte sich um die Stadt Kades am Orontes, deren ringförmige Befestigung die ägyptischen Kriegsbilder ebenso deutlich vor Augen führen, wie Tracht und Ausrüstung, insbesondere die Kriegswagen der Cheta. Eine solche kreisförmige Stadtmauer, mit hundert Türmen, einem Haupt- und zwei Nebentoren, legten die Ausgrabungen zu Samal (Sendschirli) frei; in weitem Kreise umzieht sie den zentralen, auf einst flacher Ebene aus dem Bauschutt vieler Geschlechter aufgewachsenen Burghügel. In Kappadocien aber macht

---

[1]) Syrien: Maspero Histoire II 1897, 109. Tributvasen: v. Bissing, Jahrbuch 1898, 44. Phönizier: Perrot et Chipiez III 1885. G. Rawlinson, History of Phoenicia 1889. Pietschmann, Gesch. d. Phönizier 1889. Max Müller, Asien 1893, 183.

der Torbau zu Öjük Anspruch auf höheres Alter; handle es sich um Stadt, Palast oder Heiligtum, die Torwände waren denen von Sendschirli gleichartig gebildet, nämlich auf Steinfundament in Ziegeln aufgeführt und im Sockelteil mit mächtigen, eigenartig skulpierten Steinblöcken verwahrt. Von ähnlichen Toranlagen zeugen vereinzelte Steine, im Osten in Marasch, im Westen zu Jarre am Sangarios.

Den Kern der architektonischen Skulpturen bildeten allemal die reliefierten Torlaibungen, Torlöwen in Sendschirli und Marasch, Torsphinxe in Öjük; an sie reihten sich allerlei Szenen verschiedenen Inhalts, Jagd, Kult, Mahl und Trunk. Kultbilder scheinen auch die Felsreliefs zu Fraktin zu sein. Sollten die genannten Bildwerke jünger sein, so erlaubt doch der Erfahrungssatz von der Stabilität der orientalischen Zustände, auch solche zur Ermittelung der eigentümlichen Typen des Landes zu verwerten. Spitzer Hut, kurzer Leibrock und Schnabelschuhe war die heimische Tracht, nach Umständen runde Kappe und Mantel, Frauen trugen eine Art Fez und langen Rock. Diese Bildhauerkunst unternahm Grosses mit ungeschulten Kräften; daher ihre zu kurzen Figuren und die unbeholfene Zeichnung.

Demselben Kulturkreis wird auch eine grosse Zahl Cylinder verdankt. Bereits in Radtechnik gearbeitet, geben sie wertvolle Bereicherungen des Materials für Typik und Stilkritik der hittitischen Kunst an Hand. Viele dieser nordsyrischen und kappadocischen Denkmäler sind von einer eigentümlichen Schrift begleitet, welche auch unabhängig vom Bildwerk vorkommt; es ist eine sowohl von den ägyptischen Hieroglyphen wie den frühchaldäischen Ideogrammen verschiedene Bildschrift.[1])

Der Kurs der phönizischen Handelsschiffe führte uns von Süden her in das ägäische Meer, und die kleinasiatischen Saum- und Heerstrassen brachten uns an seine Ostküste. In den Ländern des **ägäischen Meeres** schliesst sich der Ring des Weltverkehrs in seiner ersten Epoche; hierin münden die beiden vorher beschriebenen Verkehrsströme, den empfänglichen Boden zu befruchten, auf welchem dereinst die hellenische Kunst erwachsen sollte.

An Denkmälern der alten Geschlechter, in welchen die Griechen ihre Heroen verehrten, ist Kreta reich; es bietet ausser Burgen, Gräbern und der heiligen Grotte am diktaeischen Gebirge (Psychro) den wichtigen Palast von Knossos. Die Inselwelt vertreten noch die Gräber auf Rhodos und Thera, die Burgen auf Melos (Phylakopi) und Keos.

Ihren Hauptherd hatte die **ägäische Kultur**, wenn diese nicht ganz zutreffende Bezeichnung gestattet ist, in der peloponnesischen Landschaft Argos. Burg und Palast Tiryns auf isoliertem Hügel unweit der Gestade des tiefeinschneidenden Meerbusens, das feste Mykenä im hintersten Winkel des gebirgumschlossenen Gaues, in beherrschender Lage über dem Aufgang der Bergstrasse nach Korinth, bleiben immer noch die massgebenden Denkmälerkomplexe. Letzteres, als zuerst ausgegraben, hat der Mykenäkultur ihren konventionellen Namen gegeben. Es ist noch besonders wichtig durch seine klar

---

[1]) **Hittitisch:** Sayce, Soc. Bibl. Arch. Transact. 1882, 248. Wright-Sayce, Empire of the Hittites[2] 1886. Puchstein, Pseudohethitische Kunst 1890. **Kades:** Koldewey, Sendschirli II 1898, 180. **Sendschirli:** Sendschirli II 1898, 107. 111. 172 Taf. 10. 29. **Öjük:** Perrot, Guilleaume et Delbet, Exploration archéologique 1862, 340 Taf. 53—68. Perrot et Chipiez IV 656. **Marasch:** Humann-Puchstein, Reisen in Kleinasien 1890, 390 Taf. 48, 1. 2. **Jarre:** Crowfoot, Journal hell. 1899, 40 Fig. 4. **Fraktin:** Chantre, Mission 1898, 125 Taf. 23. **Cylinder:** Furtwängler, Antike Gemmen III 6. **Schrift:** Jensen, Hittiter und Armenier 1898.

vorliegende Entwickelung von den schlichten, obwohl glänzend ausstaffierten Schachtgräbern der früheren Burgherren zu dem grossartigen Löwentor und den feierlichen Kuppelhallen, womit eine jüngere Dynastie die staunende Bewunderung der Nachwelt sich gesichert hat. Minder bedeutende Reste fanden sich beim Heraeon und in den Felskammern der Hafenstadt Nauplia. Reiches Material liefert Attika, die Akropolis und die Landschaft, das Kuppelgrab von Menidhi, die Felsgrüfte von Spata, um Vari und Thorikos, Eleusis und Salamis, nur flüchtig zu nennen. Böotien fügte die Mauern über dem kopaischen See hinzu (Gla), und Burg und Schatzkammer des Minyas zu Orchomenos, Thessalien die Gräber zu Dimini und Pagasae.

Viel weiter indessen greift der Fundbereich mykenischer und vollends mykenisierender Altertümer, er umfasst Thrakien, Kleinasien — Troja nahm in seiner sechsten Stadt Teil an der Mykenäkultur, Kypros, Syrien und Ägypten.

Andererseits im Süden und Westen von Hellas, immer an der Küste oder doch in ihrer Nähe, finden wir Mykenisches in Amyklae, in Samikon, in Kephallenia, in Delphi. In dem grösseren Zerstreuungskreis und Wirkungsgebiet aber taucht zunächst Sizilien und Italien auf.[1])

Die ethnographische Frage, welches Volk zur Zeit der Mykenäkultur Griechenland und die Inseln des ägäischen Meeres bewohnt habe, muss den Geschichtsforschern überlassen bleiben. Wir halten es für das Geratenste, einstweilen bei der in sich ja freilich verfliessenden griechischen Überlieferung stehen zu bleiben. Mag ihr Wesen Sage, ihre Form Poesie sein, besser wissen wir es noch nicht; und in Hauptzügen stimmt sie mit dem archäologischen Befund.[2])

Versuchen wir zunächst ein Bild der mykenischen Kunst zu entwerfen, wesentlich also nach dem Befund von Mykenae und Tiryns. In der Baukunst handelt es sich um Burgen. Der Aufgang führt an der Mauer hin zum Tor; in Tiryns durchbricht es einfach die Mauer, in den jüngeren Befestigungen zu Mykenae und Troja stellt es sich rechtwinkelig zu ihr, von einem vortretenden Turme flankiert. Die üblichen zwei Verschlüsse sind in Tiryns und Troja auf zwei Stellen des zwischen Parallelmauern sich hineinwindenden Weges verteilt, während das Löwentor ein ausgebildeter Torbau mit Binnenhof zwischen Doppelverschluss ist. Zum Tordurchgang fügen sich drei Riesensteine, die Pfosten und der Sturz, darüber wurde ein Entlastungsdreieck nur aus der Mauer geschnitten und mit einer Tafel geschlossen. Ausfallpforten am Mauerfuss in Tiryns und Athen werden auf gedeckten Felstreppen erreicht.

---

[1]) Perrot et Chipiez Histoire VI 1894, 130 Les principaux centres de la civilisation mycénienne. — Kreta: Mariani, Mon. dei Lincei 1896, 153 mit Karten. Goulas: Evans, Annual Brit. school at Athens 1895—6, 169. Psychro: Evans, Journal hell. 1897, 355 Fig. 26. Knossos: Wolters, Anzeiger 1900, 140. Evans, Egypt explor. fund, report 1899/1900, 60; Annual 1900. Zahn, Anzeiger 1901, 19. Melos: C. Smith, Annoal 1896. 1897. Keos: Savignoni, Eph. 1898, 222. Tiryns: Schliemann, Tiryns 1886. Frazer, Paus. III 217. Mykenae: Schliemann, Mykenae 1877. Tsuntas, *Μυκῆναι* 1893. Tsuntas and Mannat, Mycenaean age 1897. Frazer, Paus. III 94. Menidhi: Lolling u. Köhler, Kuppelgrab zu Menidhi 1880. Thorikos: Staïs, Eph. 1895, 221 Taf. 11, 1. 2. Gla: Noack, Ath. Mitt. 1894, 405; Jahrb. 1896, 219. Orchomenos: Schliemann, Orchomenos 1881. de Ridder, Bull. hell. 1895, 137. Frazer, Paus. V 180. Thrakien u. Kleinasien: Helbig, Question mycén. 352. Troja VI: Dörpfeld, Troja 1893; Ath. Mitt. 1894, 380. Samikon: Noack, Ath. Mitt. 1894, 476. Kephallenia: ebenda 1899, 350. Sizilien: Mauceri, Annali 1877, 56 E. Petersen, Röm. Mitt 1898, 168. Italien: Helbig, Question myc. 353.

[2]) Köhler, Berl. Akad. Sitz. Ber. 1897, 258. Meyer, Altertum II 1901, 131.

Die Mauer selbst folgt der felsigen Kante des Hügelrückens. In kyklopischer Bauart schichten sich unregelmässige Steinblöcke aufeinander, Brocken füllen die Zwickel, alles in Lehmdichtung. Zur Sicherung gegen Erklettern der Mauer musste die Aussenfläche glatt sein, die vorkommenden Ecken und Kanten führten zu mehr und mehr rechtwinkeligem Behauen der Steinkörper, die Technik jüngerer Mauern nähert sich bereits dem Quaderbau. Mehrfach finden sich gezahnte Mauerlinien, ohne einen fortifikatorischen Nutzen erkennen zu lassen; denn das Vorspringen ist zu gering, um zum Flankieren der je nächsten Mauerflucht auszureichen, pflegt hierfür auch falsch gerichtet zu sein. Was vorliegt erscheint wie nur mehr dekoratives Rudiment einer ursprünglich zweckvollen Anordnung. Die ohnehin mächtigen Mauern sind in Tiryns noch besonders verstärkt, um Kasematten aufzunehmen; die gereihten Kammern münden in einen Gang, Gang und Kammern deckt falsches Gewölbe.



Rampe, Torturm und Burgmauer von Tiryns.

Der Palast des ägäischen Kreises wird nach Abschluss der Ausgrabung von Knossos dort in grossartigster Gestalt vorliegen. Einstweilen lässt sich der Plan noch nicht übersehen, nur einzelne Bankörper treten hervor, ein Thronsaal hier, vielleicht ein Binnenhof dort, beide mit einer Säulenstellung nach einem hypäthralen Bassin sich öffnend; ferner an Korridoren gereihte Magazine in grosser Zahl mit bleigefütterten Kästen in den Fussböden; viele dieser Magazine sind angefüllt mit grossen tönernen Vorratsgefässen.

Die bis jetzt vollständigste und verständlichste Palastruine besitzen wir in Tiryns, sie lehrt uns die Norm des ägäischen Fürstensitzes kennen. Von den trojanischen der Vorstufe unterscheidet er sich durch Einführung der Säule. Die Propyläen haben eine zweisäulige Vorhalle nach aussen wie nach innen. Um den Hof (Tiryns besitzt einen äusseren Waffenplatz und die inneren Vorhöfe) legen sich zwei- bis dreisäulige Lauben, im Fond des Ehrenhofes erhebt sich die wieder zweisäulige Vorhalle des Megaron. Durch einen Vorsaal, aus dem eine Seitentür zum Badezimmer führt, gelangt man in den Männersaal, dessen Decke vier um den runden Herd geordnete Säulen tragen. Neben dieses Haupthaus treten parataktisch einige kleinere Häuser in immer abnehmender Bemessung und in mannigfachen Variationen des Typus; das nächstgrösste und nächstgelegene, doch etwas zurückgeschobene wird als Frauensaal gedeutet. Oder wären das Megaron und die anderen Säle als ebensoviele einräumige Sonderwohnungen des Königs und seiner Söhne und Eidame anzusehen? Ein vielgewundener Gang .umläuft und verbindet alle diese nicht direkt kommunizierenden Bankörper.

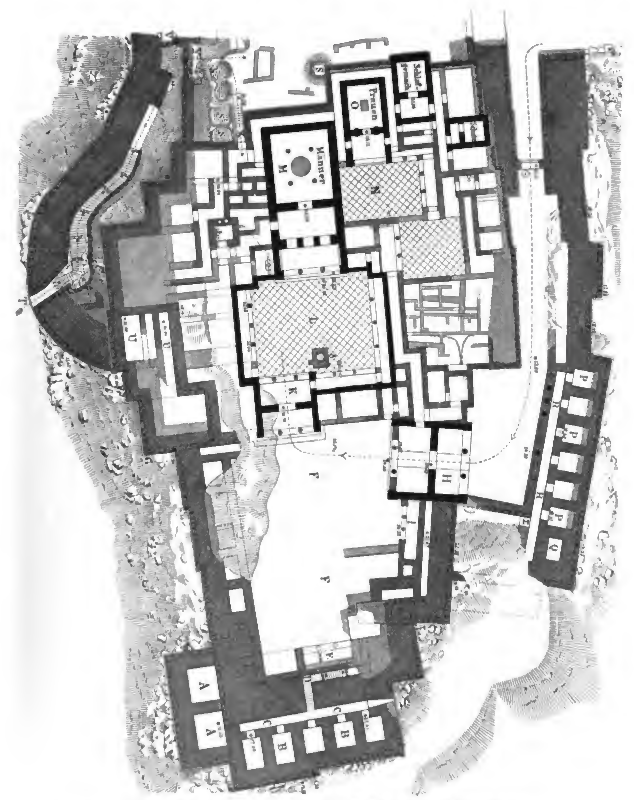
Gewaltige Steinblöcke liegen als Schwellen, die gewaltigste Platte aber bildet

für sich allein den Fussboden des in den Annexen des Megaron zweckmässig untergebrachten Badegemachs. Die übrigen Fussböden, auch des Herrenhofes, sind Kalkestrich, im Inneren des Hauses tragen sie ein vorgerissenes und gefärbtes Teppichmuster. Auf Steinsockeln erheben sich die Wände, aus Lehmziegeln mit Balkendurchschuss und Stirnverschalung. Getäfelt war auch die Vorhalle des Megaron, das übrige geputzt und bemalt. Den als Sockelverkleidung gefundenen, insoweit den vorder-



Das Löwentor zu Mykenae. Oberteil.

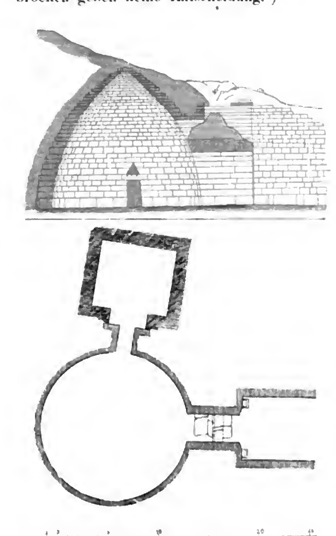
asiatischen Wandplatten ähnlichen Alabasterfries mit Kyanoseinlagen denken sich viele als Wandkrönung, obwohl das Steinmaterial zu dem Holzbau nicht recht passt. Von Decken und Dächern haben sich so gut wie keine Reste gefunden; deshalb können keine Dachpfannen, auf etwaigen Satteldächern höchstens Schilf- oder Schindeldeckungen in Gebrauch gewesen sein. Die beliebtere Hypothese zieht das Flachdach vor, mit



A Turm, BP Kasematten, C gewölbter Gang, R Säulengallerie, T Ausfallpforte.
HK Propyläen, F Waffenplatz, EI Hallen, L Hof des Megaron M, A Altar, N Hof des Saales O.

Oberburg und Palast von Tiryns (nach Schliemann und Dörpfeld).

überhöhtem Mitteldach über dem säulenumstandenen Herdplatz, für die Erhellung der Halle und den Abzug des Rauches. In Mykenä gefundene, schilfdurchsetzte Estrichbrocken geben keine Entscheidung.[1])



Kuppelgrab zu Mykenä. Grundriss und Längsschnitt. Nach den Athen. Mitteilungen.

Die Entwickelungstufen des mykenischen **Grabbaues** deuteten wir bereits an. Die Schachtgräber der älteren Dynastie sind an die urägyptischen erinnernde Gruben, mit Steinwänden ausgekleidet und mit Steinplatten auf Holzbalken und darüber Erde gedeckt; ihre Stelle bezeichnen **Grabsteine** zum Teil mit unbeholfen komponierter und ungeschickt gemeisselter Verzierung, deren Typen den in die Gräber versenkten Goldarbeiten entlehnt wurden. Später führte man eine kreisrunde Einfriedigung um den Begräbnisplatz, die sich nach dem Löwentor hin öffnet. Die jüngere Zeit ging zum Kammergrab über; zahlreiche Exemplare sind in die Berghänge bei Mykenä und Nauplia gelegt, durch seine reichen Beigaben wichtig ist das zu Spata in Attika. Ein geneigter Gang führt zur Tür hinab (Dromos). Die Königsgräber aber bezeichnet der neugeschaffene Typus des Kuppelsaales (Tholos), dem sich in den bedeutendsten Exemplaren, unterhalb der Burgen von Mykenä und Orchomenos, eine Kammer seitlich anschliesst. Grosse Hallen, kreisrund, in Form eines Bienenkorbes, wurden die Kuppelsäle nach dem System des falschen Gewölbes aufgeführt, das besagt aus aufeinandergesetzten, stets enger werdenden Steinringen; den obersten und engsten Ring deckt ein runder Stein. Ein solches Kuppelgrab steckt halb im Berghang und ist über und über mit mächtigem Erdmantel umkleidet, welcher das Steingewölbe zusammenhält, und als Tumulus die Gruft überragt. Ein in den Abhang geschnittener Gang führt zum Portal hinab, wie beim Kammergrab. Das Tor ist in der Weise des kyklopischen Burgbaues aus drei Riesensteinen errichtet; auch das Entlastungsdreieck über dem Sturz wiederholt sich hier. Nach einem bereits in den Entlastungsräumen über den Kammern der Cheopspyramide befolgten Verfahren wurde es am Kuppelgrab von Menidhi wegen des dort verwendeten schieferig brechenden Gesteins aus staffelartig wiederkehrenden, durchgreifenden Platten gebildet. An der geglätteten

[1]) **Giebeldach**: v. Reber, Bayer. Akad. Hist. Abh. 1898, 489. **Flachdach**: Dörpfeld in Schliemanns Tiryns 247. **Rekonstruktionen**: Ath. Mitth. 1899, 95.

Kuppelwand und um die Kammertür bemerkt man noch die Stiftlöcher einstiger Bronzezierraten. Den dreifach abgetreppten Torrahmen umgibt eine Scheinarchitektur, welche mittels Halbsäulen und wagrechten Dachkranzes eine Vorhalle andeutet.[1])

Tempel sind fraglich, jedenfalls aber hatte man Kultus und Kultgerät. Ein oft wiederkehrender Typus, gezimmertes Rahmenwerk mit zentraler Säule, in dem zuerst gefundenen Hauptstück verdreifacht und auf Quadersockel gesetzt, auch von Tauben umflattert, schien nach Massgabe allerdings späterer Darstellungen des paphischen Astarteheiligtums als Aphroditetempel erkannt werden zu müssen; doch haben später gefundene Exemplare mit dem einfachen Grundtypus vielmehr den Gedanken an einen Tischaltar, für jenes Hauptstück demnach an eine Tribomie nahegelegt, während andere zur Auffassung des Baues als eines Tempels zurückkehrend den Versuch perspektivischer Darstellung eines zweischiffigen Kultgebäudes mit Vor- und Hinterhalle erkennen, wieder andere die fraglichen Gebilde für Zeugen mykenischen Baum- und Pfeilerkults nehmen.[2])

Die vielen Säulen der Paläste bestanden aus Holz und sind ohne Rest zu Grund gegangen; nur ihre Gestalt kennen wir aus dekorativen Nachbildungen, den Halbsäulen des Löwentorreliefs und der Tholostore, wozu noch ein paar Elfenbeinsäulchen aus Spata und Menidhi kommen. Die mykenische Säule entbehrt meist der Basis; die vielerorts erhaltenen Sockelsteine dienten als Fundament, auch die angearbeitete Scheibe verschwand im Estrich oder, wenn sie hervorstand, ging sie im Schaft auf. Doch gibt es auch Beispiele sichtbarer Basisscheiben. Der Schaft verstärkt sich nach oben und schliesst mit einem Ring; darauf folgt der Hals, gebildet als weiter Kelch mit geschwungenem Profil und vortretender Lippe. In diesem Kelch ruht der gedrückte Säulenknauf. Die gleich breite, quadratische Deckplatte vermittelt den Übergang zum Gebälk. Flachskulptur löst den Kelch des Halses in einen Blätterkranz auf und zieht aus Zickzackbändern und Spiralen ein Liniennetz über Schaft und Knauf, der nun anmutet wie ein Kissen mit gemustertem Überzug. Es mag jüngere Art gewesen sein, welche den Schaft, wie es vorkommt, mit Spiralgängen umzog oder senkrecht riefelte.[3]) Verwandte Ornamentik in Flachskulptur tragen die Steinfriese von den Palästen und Tholosfassaden und die Decken- und Wandverkleidungen der Tholoskammern, obenan der Plafond von Orchomenos. Zu figürlicher Darstellung, aber nur zum Tierbild, erhoben sich in der Reife der Mykenäzeit die Skulptoren in dem wohlkomponierten und grossgedachten Torrelief mit seinen sinnbildlich um eine Säule gruppierten zwei schlanken Löwinnen, welche die Vordertatzen auf zusammengerückte, auch die zentrale Säule tragende Bathra gestellt die Nahenden drohend anblicken. Dass es nicht das einzige Werk dieser Art war, beweist das Elginsche Fragment eines Stierfrieses. Es mag hier aber bemerkt werden, dass unseres Wissens die mykenischen Bildhauer es in Stein nur zu Reliefs gebracht haben, nicht zu Rundbildern, wie ja auch die Baukunst sich wohl an Reliefsäulen, aber abgesehen von der singulären Spiralsäule nicht an vollrunde Säulen in Stein wagte. Von Freskomalerei ent-

[1]) Schachtgräberterrasse: Reichel, Ant. Denkm. II 1901 Taf. 46. 47.

[2]) v. Fritze, Strena Helbig. 1900, 72. Kern, eb. 155. Zahn, Anzeiger 1901, 20. 99. A. Evans, Journ. hell. 1901, 99. Rouse, eb. 268.

[3]) Perrot et Chipiez VI 516. Michaelis, Ath. Mitth. 1896, 121. Spiralsäule: Belger, Anz. 1895, 15.

hielt die bedeutendsten Beispiele der Palast von Knossos. An dessen Wänden hat sich eine Monumentalkunst in lebensgrossen Figuren entfaltet. Wahrhaft fürstlichen Wandschmuck bildete bemaltes Stuckrelief, Teile eines Stieres sind erhalten; monumental auch wirkt die Flachmalerei, Männer in langem Rock und Mantel, Jünglinge in gemustertem Schurz, welche kostbare Gefässe einer fast ganz zerstörten Frau entgegentragen. Von einer anderen Dame ist die Oberfigur erhalten: üppiges, offenes Haar, feingeschnittenes Profil mit schönem Mund von frischestem Inkarnat, fast moderne Toilette, eine verbrämte, vorn tief ausgeschnittene Taille und weiter, weichfallender Rock. Im Gegensatz hierzu steht Miniaturmalerei, geistreich gezeichnet, nur die Kleider in Farbe gesetzt: eine grosse Schar Dämchen im Freien sitzend, umgeben von man möchte sagen illusionistisch gemalten, allerdings mykenisch ungürteten Herren. Mykenä lieferte ruhigere Genremalerei, eine Steintafel, darauf zwei Frauen in einer noch problematischen Scene; ferner Bruchstücke von Wandputz mit Lanzenmännern und Pferden; ein Zug Dämonen mit einer Stange auf den Schultern, wohl Jagdbeute tragend. Endlich gab Tiryns den schwungvoll bewegten Stierfang, eine Sphinx und eine Anzahl Friese ornamentiert analog den Alabasterfriesen.[1])

Von Geschmeide und Gerät fand sich viel in den Burggräbern, in den Kammern von Mykenä und Spata, im Kuppelgrab von Menidhi, mit das Beste zu Amyklä und in einem Haus am Löwentor. In den Burggräbern waren die Leichen mit Gold bedeckt, die Gesichter mit goldenen Masken, welche in ungeschickter Treibarbeit die Züge der Toten wiederzugeben versuchen; an Kinderleichen fanden sich Gesichter, Hände und Füsse mit angedrücktem Blattgold belegt. Massen von Blattgold gibt es in Form von Diademen, Brustbehängen, Brustschildern und als Kleiderbesatz, alles über Formen gepresst; einige vielleicht gegossene und ausgeschnittene Figuren haben Löcher zum Aufnähen, das übrige zeigt keine Befestigungsspuren, war folglich entweder den Leichengewändern aufgeklebt oder nur lose aufgestreut, so teils einfache teils reichere Vierblätter und die zu hunderten vorkommenden kreisrunden Blättchen. Beachtung verdienen Knäufe aus Blattgold über hölzernem oder beinernem Kern, kreisrund oder rautenförmig mit je zwei Knöpfen an den vier Ecken. Von weiblichem Schmuck gibt es sodann Haarnadeln mit verziertem Kopf, eine goldene mit kleinem Steinbock, eine silberne mit künstlichem hängendem Goldschmuck; Ohrgehänge verschiedener Form, Halsketten aus Schiebern und Perlen von Gold, Bernstein, Achat, Schmelz; goldene Siegelringe mit eingeschnittenen Figuren, alle Ringe übrigens zu eng, um am Finger getragen zu werden. Zahlreich sind den Männerleichen bronzene Schwerter beigegeben und kostbare Dolche, Griff und Knauf in Elfenbein oder in Gold getrieben, die Klingen mit plattierter oder schwacherhabener Verzierung. Eine besonders wichtige Klasse von Beigaben besteht in goldenen und silbernen Vasen, zumeist Trinkbecher zum Gebrauch bei den Gelagen der Seligen; ein Silberbecher trägt goldplattierte Verzierung, zum Teil in demselben dunklen Schmelzgrund stehend wie die Schildereien der Dolche; die Stierfangbecher von Vaphio sind das Meisterstück der mykenischen Kunst. Diese Vasen zeigen in getriebener Arbeit teils Ornamente, teils figürlichen Schmuck, Tiere und Menschen, das Bruchstück einer Silbervase mit vergoldetem Rand die ausführliche Schilderung einer Stadtverteidigung. Ein goldgetriebener kleiner Hirsch aus Amyklä mag noch zur dekorativen Kunst zu stellen sein, selbständige Plastik

[1]) Stierfang: Reichel, Jahreshefte 1898, 13.

gibt es überhaupt nur in Gestalt einiger Kleinbronzen und Terrakotten. So gibt es auch an Kleinwerken der Skulptur neben figurierten Waffen, Spiegeln und Dosen Reste von Figürchen, die aber doch wohl auch Zierstücke waren.[1])

Die ägäische Keramik bildete zunächst die in der Vorperiode eingeführte Bemalung der noch grobtonigen Vasen mit matten Farben fort; zu Mykenä herrschen diese den theräischen näherstehenden Gefässe in den älteren Burggräbern vor. Auf der Scheibe gedreht, tragen sie bräunliches Ornament auf dem glänzend polierten, roten Ton; geringere, mitunter sogar handgeformte, verzichten auf Politur des hierbei blassgrünlichen Tones. Ihre Kunst von Stufe zu Stufe hebend, machten dann an einem der ägäischen Fabrikorte, man denkt an Kreta oder Mykenä, die Kunsttöpfer — gemeine Ware ging immer nebenher — die folgenreiche Erfindung der glänzenden Firnisfarbe, welche die Grundlage bilden sollte für die griechische Vasenmalerei in ihrer ganzen weiteren Entfaltung. Engobe verband sich mit aufgesetztem Ornament; verschieden konnte es geschehen. Der „erste Stil" überzog die Vase mit schwarzer Firnisfarbe und setzte das Ornament in matter Deckfarbe weiss, auch rot, darauf. Zielte man auf eine Wirkung wie die der primitiven schwarztonigen und weisseingelegten Gefässe, nur in veredeltem Verfahren? oder regten die analogen Metallmalereien an, die auch hell in ihrem dunkelglänzenden Schmelzgrund standen, jene Dolche oder eher etwa entsprechend behandelte Metallvasen? Wie der mykenische Silberbecher Goldlinien und Goldpunkte in dergleichen Schmelzbänder setzt, so mochten Kupfervasen mit demselben dunklen Schmelz ganz überzogen werden, als Folie für die Gold- und Silbereinlagen. Neben diese schwarzgrundige oder Kamaraeskeramik trat gleichzeitig ein „zweiter Stil", welcher umgekehrt auf Weissgrund mit dunklem Firnis malte (Kuppelgrab beim Heraeon). Das sind aber alles nur erst vorbereitende Schritte, die Hauptklasse bilden die feintonigen tongrundigen Vasen. Im „dritten Stil" ist Tongrund und Firnis glänzend, die bräunliche Firnisfarbe bisweilen durch starken Brand zu schmuckem Hochrot entwickelt. Dieses ausgezeichnete Fabrikat eroberte sich einen wahren Weltmarkt, welcher nach Ausweis der Funde von Kleinasien, Cypern und Ägypten bis Sizilien und Unteritalien reichte, und rief an vielen Orten lokale Imitationen hervor.

In ihrem Aufbau bewirken die mykenischen Vasen einen planvollen Übergang von der primitiven Kugelgestalt zur schlankeren Eiform oder lieber noch zur eleganteren geschwungen profilierten Rüben-, Zwiebel- und Birnform; ähnlich gestaltete Metallgefässe beweisen, dass es sich hierbei um Äusserungen eines zeitlichen Stilgefühls handelt, aber lassen dem Zweifel Raum, ob diese spezifisch plastischen Formen zuerst aus der Scheiben- oder der Treibarbeit erwuchsen. Die Verzierung bietet neben geometrischem Gegitter eine Fülle von Spiralen und Spiralsystemen, bevorzugt aber naturalistische Pflanzen- und Tierbilder, dergleichen bereits an den frühtheraeischen Vasen auftraten und noch bei den älteren Vertretern der tongrundigen Firnismalerei liebevolle Pflege fanden (mykenische Schachtgräber, Knossos, Ägypten; gleichartig einige Steingefässe). Am anziehendsten sind ihre maritimen Kleinbilder, man glaubt in ein Seewasseraquarium zu blicken, Fische, Polyp und Nautilus schwimmen zwischen

[1]) Schwerter: Tsuntas, Eph. 1897, 104. Dolche: Köhler, Ath. Mitth. 1882, 241. Plattierter Becher: eb. 1883, 1 Taf. 1. Hirsch: Reinach, Bull. hell. 1897, 1 Taf. 1. Statuetten: Furtwängler, Münch. Sitz. Ber. 1899, 559.

ausgewaschenen oder korallenartig sich aufbauenden, mit niederen Tieren oder Pflanzen besetzten, auch überhängenden Klippen. Muscheln und Schnecken, ferner blühende Landpflanzen, Sträucher und Palmbäume vervollständigen den Ornamentenschatz. Bei im ganzen fortdauernder technischer Güte musste aber die massenhafte und anhaltende Herstellung dieser beliebten Tongefässe allmähliche Einschränkung des Formenschatzes und Erstarrung des vegetalen und animalen Lebens in schematisches Linienspiel zur Folge haben (Nauplia, Aliki, Spata, Menidi, Jalysos).[1])

Das ist in flüchtigen Strichen eine Skizze der Mykenäkunst. Ihre Genesis aber, Ort und Zeit ihres Ursprungs, Faktoren und Elemente ihrer Bildung, ihre Art und ihre Wirkungsweise, darin besteht der verwickelte Inhalt des mykenischen Problems.

Die Donauländer standen bereits auf der Bronzestufe. Dem widerspricht nicht die zu Butmir in Bosnien aufgefundene Steinzeugmanufaktur; denn die zahllosen Steingeräte dieses Fundes sind Metallwerkzeugen nachgeformt. Darunter nun fanden sich viele Tonfigürchen und Tongefässe, diese mit immer noch geschnittenem Ornament; vorwiegend geometrisch geht es aber in einigen Spiralmustern ebenso über den primitiven Stil hinaus, wie mehr als eine Vasenform durch ihr geschwungenes Profil.[2])

Der Westen und Norden vermochte, wie wir wissen, mit der Entwickelung des Südostens nicht Schritt zu halten, wenn auch die bereits bestehende Verbindung nicht bloss sich forterhielt, sondern stetig zunahm. Es war wesentlich noch jüngere Steinzeit, doch begann jetzt Kupfer und Bronze aufzutreten. In Sizilien gehört hierhin, was man als „frühsikelische Kultur“ bezeichnet; eine erste Periode liegt in den Nekropolen von Castelluccio, Bernardina, Priolo, Girgenti vor, eine zweite in denen von Thapsos, Plemmyrion, Cozza del pantano, Pantalica, Cassibile. Die Toten wurden mit viel Ess- und Trinkgeschirr wie zum Gelage in eine Felsgrotte gesetzt, welche das Wohnhaus zum Vorbild nahm. Die geometrische Verzierung der Tongefässe ist weiss eingelegt, in der ersten Periode teilweise auch aufgemalt. Italien stand noch in seiner „ligurischen“ Zeit, hier spricht man von einer Stein- und Kupferstufe. Die Ligurer wohnten und bestatteten in natürlichen Höhlen. Die anderen bewohnten Hütten, deren Böden in geschlossenen Siedelungen vorliegen; zu Gräbern dienten, wie in Sizilien, so in Süditalien, Latium, Etrurien, Sardinien, künstliche Grotten. Während diese Siedelungen die Höhen innehatten, galt für Niederungen auch hier der Typus des Pfahlbaues (vorliegend in den Terramaren). Und während die Höhenbesiedelungen an das Gelände gebunden und unregelmässig waren, führte der Pfahlbau in offener Niederung zur Orientierung und Limitation, rechteckiger Absteckung des Pfahlwalles und regelmässigem Strassennetz; die Nekropole wiederholte das Stadtbild. Die Pfahlbauten Unter- und Oberitaliens, darüber hinaus der Alpentäler Savoyens, der Schweiz und Österreichs, gehören mit Ausnahme der oben berührten neolithischen alle der Bronzezeit an.[3])

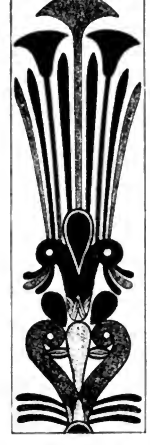
[1]) Tongefässe: Furtwängler und Löschcke, Mykenische Tongefässe 1879; Myk. Vasen 1886. Perrot et Chipiez VI 1894, 912. Schwarzgrundig. Kamaraes: Mariani, Mon. Lincei 1896, 343 Taf. 9—10. Zahn, Anzeiger 1901, 24. Hogarth, Journ. hell. 1901, 78 Taf. 6—7. Tongrundig. Thessalien: Wolters, Ath. Mitt. 1889, 262 Taf. 6—11. Ägypten: Furtwängler, Anzeiger 1893, 9; Gemmen 1900 III 19. v. Bissing, Strena Helbig. 1900, 20. Perrot et Chipiez VI Fig. 485—488.

[2]) Radimsky und Hörnes, Neolithische Station von Butmir 1895; Urgeschichte Europas 226. 302 Taf. 5. 6.

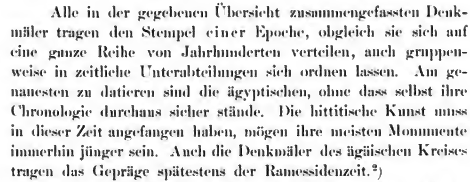
[3]) Sizilien: Orsi bei Hörnes, Urgeschichte Europas, 283; Petersen, Röm. Mitt. 1898, 152; 1899, 163. 280. Italien: Colini, Sepolcreto di Remedello 1899. Petersen, Röm. Mitt. 1899, 165. Ligurer: Iszel, Liguria geologica e preistorica II 1892, 65. Hörnes 236. 288. Latium: Pinza,

Ein weiter gezogener Kreis von Denkmälern liegt auf der westlichen Peripherie der alten Welt. Wir beginnen das Verzeichnis der megalithen Monumente mit den Heiligtümern auf **Malta** und **Gaulos** (Hagiar Chim und Giganteja) und bemerken deren orientalisch querliegende, hier aber im Halbrund endende Säle. Daran reihen wir die Steintürme (Selsi) von Pantelleria, die Nuraghen und Riesengräber Sardiniens, die Talayots der Balearen. Weiterhin handelt es sich um die so berühmten wie rätselvollen Steinkammern, Steinkreise und Malsteine (Dolmens, Cromlechs und Menhirs); als Art, als Entwickelungsstufe werden sie am richtigsten an dieser Stelle eingeordnet, obwohl sie undatiert und zum Teil sicher erheblich später entstanden sind. Als reich an Dolmen und verwandten Steinbauten kommt **Nordafrika**, besonders Algier in Betracht, ferner **Südspanien** und **Portugal**, **Frankreich** in einer vom Mittelmeer zur Bretagne reichenden, das Gebiet der urzeitlichen Höhlenbewohner deckenden Zone, **Irland**, **England** und **Schottland**. **Nordholland** und **Norddeutschland** mit Ausläufern das Elbtal hinauf, der **dänische Archipel** und **Südschweden** bilden die äussersten Provinzen der megalithen Bauweise. Kupfer und Bronze begleiten die Denkmäler der Mittelmeerländer und Westeuropas, je weiter nach Norden, desto spärlicher, um in Skandinavien ganz aufzuhören, dort herrschte die reine Steinzeit.[1])

Stilkritik.



Blume. (Prisse).



Alle in der gegebenen Übersicht zusammengefassten Denkmäler tragen den Stempel **einer** Epoche, obgleich sie sich auf eine ganze Reihe von Jahrhunderten verteilen, auch gruppenweise in zeitliche Unterabteilungen sich ordnen lassen. Am genauesten zu datieren sind die ägyptischen, ohne dass selbst ihre Chronologie durchaus sicher stände. Die hittitische Kunst muss in dieser Zeit angefangen haben, mögen ihre meisten Monumente immerhin jünger sein. Auch die Denkmäler des ägäischen Kreises tragen das Gepräge spätestens der Ramessidenzeit.[2])

Ein figurenreiches Gemälde hat sich da vor unseren Augen

Bull. com. 1898, 55. **Etrurien**: Petersen, Anzeiger 1901, 60. **Terramaren**: Degering, Gött. Nachr. 1897, 146. Petersen, Röm. Mitt. 1899, 291. **Unteritalien**: Tarent. eb. 293. Salerno: Anzeiger 1901, 60. **Oberitalien**: Helbig, Italiker in der Poebene 1879. Montelius, Civilisation primitive en Italie I 1895, 29. **Alpen**: Munro, Lake dwellings 1890, 512. Bertrand, La Gaule 1891, 210. Hörnes, Urgeschichte 1898, 239.

[1]) **Megalithika**: Fergusson, Rude stone monuments in all countries 1872. **Malta und Gaulos**: Perrot et Chipiez III 1885, 292. Mayr, Bayer. Akad. Abh. 1901, 642. A. Evans, Journ. hell. 1901, 195. **Pantelleria**: Mayr, Röm. Mitt. 1898, 367. **Sardinien**: Pais, Lincei Mem. VII 1881, 259. Perrot et Chipiez IV 1887, 22. Petersen, Röm. Mitt. 1897, 77. Engelmann, Hübner, Diels, Anzeiger 1898, 122. **Balearen**: Cartailhac, Mon. primit. des iles des Baleares 1892. **Nordafrika**: Carton, L'Anthropologie 1891 La Tunisie, les mégalithes. Maumené, Rev. arch. XXXIX 1901, 21. **Spanien und Portugal**: Siret, l'Espagne préhistorique 1893. **Frankreich**: Bertrand, La Gaule avant les Gaulois 1891, 121. 196. **Norden**: Sophus Müller, Nordische Altertumskunde 1 1897, 55.

[2]) E. Meyer, Altertum II 1893, 129. Spätere Datierung: Torr, Memphis and Mycenae 1896, 61. Murray, Excavations in Cyprus 1900.

entrollt. Viele Länder und Landschaften liegen im Rahmen der alten Welt, jedes und jede mit anspruchsvollem Mittelpunkt versehen und ausgestattet mit unterscheidenden Eigentümlichkeiten, welche um so schärfer und einseitiger sich abheben, je enger die Einzelkreise gezogen sind. Sowie aber die Kreise sich erweitern, so schneiden sie in die Grenzen der Nachbarkreise, ja die ausgedehntesten umschliessen diese ganz und gar, wie, wenn eine handvoll Sand und Steine auf eine Wasserfläche geworfen wird, ein schwer zu entwirrendes Netz kleiner und grosser Kreise entsteht, die sich erweitern und einander schneiden und verschlingen und sich wieder verziehen. Daher Stilmischungen, Stilverschneidungen in den mannigfachsten Kombinationen.

In keinem Lande hatte damals die Kunst den eigenen Stil rein gewahrt, und je weiter nach Westen, desto gedrängter mischen sich die Stilelemente aus allen den genannten Ursprungsländern. Lassen sich die Denkmäler der Epoche verhältnismässig leicht von denen der vorausgegangenen und nachfolgenden Epochen unterscheiden, so ist die Aussonderung des Ureignen vom Zugebrachten, vollends im letzten und reichsten Abschnitt des vielverschlungenen Gewebes, im ägäischen Kreise, noch mit den grössten Schwierigkeiten verbunden.

Solange das Babylon Hammurabis nicht ausgegraben wird, müssen wir diese wichtige Grösse als vorläufig unbekannt in Rechnung stellen. Wenig besser kennen wir Syrien und Kleinasien, gut dagegen das Ägypten der Tuthmose und Ramessiden und den ägäischen Kreis. Das kritische Problem geht auf die Genesis dieser beiden Kunststile. Konnte die ägyptische Kunst ganz aus eigener Wurzelkraft die Spielart werden, als welche wir sie nun finden, oder waren ihr fremde Säfte eingeführt worden? und wenn so, sog sie die aus Vorderasien oder aus den Inseln des Meeres? Wiederum die ägäische Kunst, hat sie sich allein aus eigenem Vermögen zu so hoher Blüte entfaltet, oder in Anlehnung, sei es an die Nordländer oder an die orientalischen Kulturen, die so viel älter waren? Insbesondere, was verdankte sie etwa Kleinasien und Syrien? Oder stand etwa dort ihre wahre Wiege? Und was verdankte sie Ägypten? Stand sie mit ihm in direktem Verkehr, oder vermittelte Syrien? Und hat sie gar die etwaige Schuld mit Zinsen zurückgezahlt? Wie auch die Lösung des Problems ausfallen mag, gerade seine Komplikation beweist, dass wir es wenigstens in diesem Zeitraum der geschichtlichen Welt sicher nicht mehr mit isolierten Einzelkulturen zu tun haben, sondern mit Weltkunst, der ersten in der Geschichte der Menschheit.

Eigenarten zu sondern und Gemeingut zu ermitteln, sei zuerst im Gebiet der Baukunst versucht. In den Kulturländern um das Ostbecken des Mittelmeeres bildet der Ziegelbau überall die Regel, in der nördlicheren Zone derselben mit Holzbindung und auf Steinsockel. Sockelbildende Orthostaten, wie sie die Hittiter mit Reliefs geschmückt verwendeten, kommen sonst nur im Hagiar Kim vor; höchstens könnte man die wandbildenden Dolmensteine, die bisweilen auch eine geringe Übermauerung tragen, als Orthostaten bezeichnen. Der Steinbau, welchen Ägypten längst für sepulkrale und sakrale Monumentalbauten erwählt hatte, kommt nun auch im ägäischen Gebiet zur Ausbildung, doch in etwas verschiedener Verwendung, für Befestigung und Grab. Tempel gab es dort noch nicht, in den Palästen aber wurden Grosssteine nur als Schwellen verlegt. Troja bediente sich des Quaderbaues doch in reicherem Masse. Könnten die vorgeschichtlichen Ansiedelungen von Melos und Troja zwar für spontane Entstehung des Steinbaues in jenem Gebiete sprechen, so muss doch mindestens sein

grosser Aufschwung in der mykenischen Blütezeit von aussen angeregt sein, zuletzt vom ägyptischen Monumentalbau, der bei aller Originalität des mykenischen ihm sogar in konstruktiven Einzelheiten wie dem falschen Gewölbe, den Entlastungsräumen und den für Steinbalken grossen Spannungen vorangegangen ist. Das falsche Gewölbe kehrt in den Nuraghen wieder, hier auch in Verbindung mit kreisförmigem Grundriss, auch in den französischen, irischen und englischen Kammern. Die Konstruktion in sich verengenden Ringen ist die des mesopotamischen Ziegelgewölbes, in Stein übersetzt. Die aus unbearbeiteten oder höchstens gespaltenen Grosssteinen gefügten megalithen Denkmäler, die wir westwärts den Inseln und Küsten des Mittelmeers und wiederum nordwärts den atlantischen Küsten und Inseln Westeuropas folgend bis hinauf nach Skandinavien antrafen, so eigenartig eine jede ihrer lokalen Erscheinungsformen uns anspricht, so sind sie doch schon in der Idee des Megalithismus, auch in vielen Einzelheiten zu übereinstimmend, um nicht aus demselben geschichtlichen Vorgang erklärt werden zu müssen, nämlich aus einer auf dem Seeweg erfolgten Verbreitung des monumentalen Baugedankens. Ihren Ausgang konnte diese Bewegung nur vom östlichen Mittelmeer nehmen; der megalithe Haupttypus, das Steinkammergrab (Dolmen), findet sich so rein zwar weder im mykenischen Gebiet noch in Ägypten, wohl aber wieder in Syrien und weithin zerstreut am Kaukasus und an der Westküste Indiens. Die ägyptischen Pyramiden und die mykenischen Kuppelgräber erscheinen wie verschiedene Hochzustände des Grosssteinbaues, die Tholoi am deutlichsten in ihren megalithen Toren und den wenigstens in der Idee megalithen Thalamoi, von der Ähnlichkeit des Kuppelhauses mit Nuraghen und Talayots hier nicht zu reden; sie sind also die Kunstform gegenüber der von Indien bis Skandinavien verbreiteten barbarischen Formlosigkeit, wobei noch zu fragen bleibt, ob die Ungestalt als primitive Mutterform der Kunstgestalt zu betrachten sei oder als deren barbarische Entartung.

Im Befestigungsbau beschränken sich die Flachländer Ägypten und Mesopotamien nach wie vor auf den Ziegel, während die Burgen der mediterranen Gebirgsländer mit aus dem Berg gebrochenen Blöcken die gegebenen Felskronen nur ergänzen. Im Zwischenland, von Sendschirli bis Hissarlik, finden wir die gemischte Bauweise, Ziegeloberbau auf Steinsockel. Der Mauerring, in den Flachländern bis in Syrien hinein, regelmässig viereckig oder kreisrund, musste im Gebirg dem unregelmässigen Verlauf der Felskronen folgen. Mauerverstärkungen haben in irgend einer Art die meisten Befestigungen, gewöhnlich als massive Mauerpfeiler, ausgebildete Türme mit Hohlräumen kommen nur vereinzelt vor; in die Mauer gelegte Kasematten wie die in Tiryns finden sich erst viel später in Karthago wieder, vorgebildet sind sie bereits in den Hohlräumen der Pyramiden. Wo Nuraghen in Gruppen vereinigt und durch Mauerzüge verbunden das Bild einer Burg geben, müssen sie fortifikatorische Bestimmung gehabt haben; bei solcher Verwendung stellen sich ihre Kammern jenen Kasematten zur Seite.

Das Tor, ursprünglich nur eine Maueröffnung, wenn auch in verbessertem Typ mit doppeltem Verschluss, blieb so in Mesopotamien, Syrien und Ägypten. Das Festungstor Syriens lehrt die ägyptische Abbildung von Qades kennen; es liegt geschützt zwischen flankierend vortretenden Türmen. Als Nachbild der syrischen festen Tore erklärt man auch den, abweichend von allem Ägyptischen, dem Tempel Ramses' III vorgesetzten Pavillon zu Medinet Abu. Anders bei den Burgen. Der Gang der Rampe, wegen der Berglage naturgemäss unter der Mauer hin, führte dazu, das Tor

vorzuziehen, im rechten Winkel zur Mauer; die Etappen dieser Entwickelung lassen sich von Tiryns über Troja bis zum Löwentor verfolgen.

Noch interessanter ist der Hausbau. Wir lernten die aus dem Holzbau hervorgegangene Grundform der Hausanlage kennen, bestehend aus Vorhof, seitlich geschlossener Vorhalle und Hauptraum, nach Umständen Kammern im Hintergrund, und wir bemerkten, wie die ausschliessliche Verwendung der Lehmziegel auf dem Boden Chaldäas diese Norm umschuf in die ganz verschiedene, in welcher längliche Räume den Seiten eines quadratischen Binnenhofes parallel laufen. Jene Grundform befolgt das ägyptische Haus, und der ägyptische Tempel hat sie monumental ausgebildet; ihr glänzender Mittelpunkt sind die grossen Hypostyle, von den dahinter folgenden Kammern dient die mittlere als Allerheiligstes. Die Grundform befolgt auch das ägäische Haus; aber im Gegensatz zur ägyptisch-vorderasiatischen Querlage geht der Saal hier in die Tiefe. Kammern fehlen hinter der Halle, dafür tritt die parataktische Reihung einer Mehrheit von Häusern ein, welche ebenso an orientalische Sitte gemahnt, wie die freilich nur vermutete Unterscheidung von Männer- und Frauensaal.

Sparrendächer sind nicht erhalten, nur die steineren Flachdächer der ägyptischen Tempel. Interessant ist die Übertragung der Giebelhausform, und zwar einer später in Phrygien begegnenden Spielart ohne Säulen, aber mit eingespannten Teppichen zwischen den Eckpfosten, auf ägyptische Truhen, die das Rautenornament der Eckpfosten in andersfarbigem Holz eingelegt haben. Auch in Griechenland sollte man Sparrendächer erwarten, und kretische Hausurnen mit Walmdächern werden als Abbilder dortiger Bauernhäuser verstanden, besser wohl als solche auch von Truhen. Aber der Einfluss der südorientalischen Weise macht sich weit in die nördliche Zone hinein geltend, sofern für die tirynthischen Fürstenhäuser das Söllerdach richtig erschlossen wurde. Also Wechselwirkungen zwischen Süd und Nord.[1])

Auch in dieser Periode nehmen die Gedanken den höchsten Flug im Grabbau, der ägyptischen und der ägäischen Fürsten; wie aber auch die anderen Völker nicht zurückbleiben wollten, das zeigen die Dolmen und Riesenstuben. Die Pharaonen wählten den Berg selbst zur Pyramide, in das Herz des Berges legten sie die Gruft, zu der man nur durch die endlosen Syringen gelangte. War durch dies Übermass der in den alten Mastabas schon angedeutete und besonders in den Grotten des mittleren Reiches gehegte Gedanke des Totenhauses fast unkenntlich geworden, so schritten die mykenischen Fürsten umgekehrt gerade jetzt zu seiner klarsten Verwirklichung, indem sie von der schlichten Grube übergingen zum Kammer- und Kuppelgrab. Der Dromos als Vorhof, eine durch Halbsäulen markierte Vorhalle, hohe Tür, weite Halle, anstossende Kammer, alles zusammen ein vollkommenes Haus, aber das Haus eines Toten, umschlossen und überragt vom Erdmantel seines Tumulus. Die Idee des Kuppelgrabes ist noch nicht hinreichend aufgeklärt. Die primitive halb in der Erde steckende, durch einen geneigten Dromos zugängliche Erdhütte, wie sie einst weithin, in Phrygien aber bis tief in die historische Zeit im Gebrauch war, mag im Hintergrund liegen; schon näher kommen die kleinasiatischen Hügelgräber, deren vollkommenere Exemplare Kammern, freilich viereckige, enthielten. Hier nun werden die von Indien über Nordafrika bis Skandinavien verbreiteten „Dolmen" und „Riesenstuben" wichtig. Unbeschadet örtlicher Spielarten kehrt ein Haupttypus wieder: in einen künstlichen

[1]) Truhe: Maspero, Archéol. égypt. Fig. 251. Vergl. das Midasgrab, unten. Hausurnen: Tsountas-Manatt 137 Fig. 51.

flachen Erdhügel führt ein Gang zu einer Steinkammer, die aufrechte Platten umschliessen und gleich gewaltige Decksteine überdachen; den grössten Riesenstuben fehlen auch Nebenkammern nicht; den Fuss des Hügels umgibt ein Steinring (Cromlech), wie den ausgebildeten kleinasiatischen Tumulus sein Steinsockel. Wegen ihres Vorkommens neben Höhlengräbern erklärt man die Dolmen als Ersatz für jene, gleichsam als künstliche Höhlen; da aber die Kammer nun einmal konstruiert ist, so wird man sie immer als Wohnung, doch nicht als Höhle, sondern lieber als Haus verstehen. In den weiteren Kreis dieser megalithen Totenhäuser gehört also auch die mykenische Tholos mit ihrer Riesenpforte und ihrem plattengedeckten Thalamos; der geschichtete Aufbau der Wände und der Decke hat ebenso als lokale Spielart zu gelten, wie der auch mit dem Schichtenbau zusammenhängende kreisförmige Plan.


Halbsäule von Mykenä.
Abacus und Unterteil fehlen.

Das Interesse an den Architekturresten nimmt zu, wenn Säulen der stilkritischen Betrachtung sich darbieten. Es liegen zwei Hauptarten vor, welche beide in der Holz- und Steinskulptur Ursprung und Form gewonnen haben, im Einzelnen aber sehr auseinander gehen, die ägyptische mit überhöhtem Knauf und schmalem Abacus, die ägäische mit gedrücktem Knauf unter breiter Deckplatte. Eine Fussplatte haben alle ägyptischen Säulen, von den mykenischen nur ein Teil. Abweichend vom gewöhnlichen Brauch verjüngen sich die ägäischen Säulen nach unten, hierin allerdings, vielleicht ja nur zufällig, mit den Zeltstangensäulen Tuthmosis' III zusammentreffend. Die pflanzlich organische Durchbildung aufgebend, bedeckt sich der gleichsam tätowierte Schaft im neuen Reich mit Hieroglyphen als indifferentem Flächenschmuck, während die mykenische Säule, die sogar nur den Hals organisiert, nämlich zum Blätterkelch, immerhin künstlerischer Pfühl und Schaft mit reichem Textilmuster überzieht. Mit deren Pracht nehmen höchstens die Säulen von Amarna den Wettkampf auf.[1])

Textiler Charakter eignet aller Flächenverzierung, mag sie in Weberei oder Malerei, in Plastik oder Skulptur ausgeführt sein — all das kam damals nebeneinander vor, und mag man zu Mustern Ornamente oder Figuren gewählt haben. Dabei bleibt immer Spielraum für nationale Eigenart. Mit den halbhieroglyphischen Schildereien und blühenden Ornamentationen der ägyptischen Tempel und Gräber können weder die hittitischen Torreliefs noch die mykenischen, teils gemeisselten, teils gemalten Flächendekors verwechselt werden trotz auffälliger Übereinstimmungen zwischen den erst- und letztgenannten. Gewisse Teppichmuster finden sich fast identisch sowohl in den reichen Plafondmalereien der ägyptischen Gräber wie in der ägäischen Kunst; eines am Schurz des in Knossos gemalten Trichterträgers; ein anderes an der skulpierten Decke der Grabkammer von Orchomenos und wiederum gemalt im tirynthischen Palast. In das textile Schachbrett eingezeichnet legt sich in rotem Grund ein goldnes Spiralnetz wie aus Draht geschlungen, die Zwickel gefüllt mit grünendem Lotus.

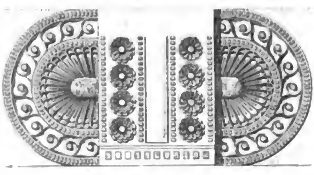
[1]) Ursprung der mykenischen Säule: Dörpfeld und Noack, Jahrbuch 1896, 216. Koldewey, Mitt. der orient. Sammlungen 1898, 198.



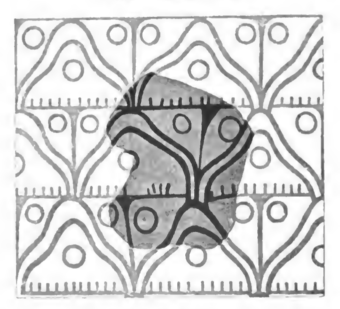
Skulpierter Plafond aus Orchomenos. Nach dem Abguss phot.



Grabstein.
Nach Schliemann, Mykenä n. 140.



Alabasterfries aus Tiryns.



Wandmalerei aus Tiryns.

Aegyptische Malereien



Semit und Aegypter. Benihassan. (Prisse.)
Plafond. Theben. (Prisse.)

In Ägypten lag uns bereits eine Fülle von Varianten des prächtigen Themas vor: als die Exemplare von Orchomenos und Tiryns an das Licht kamen, musste man sie wohl von Ägypten abhängig glauben. Indessen trat solcher Annahme die andere Frage entgegen, wie denn die Ägypter ihrerseits zu dieser ihren früheren Matten, Teppichen und Plafonds fremden Pracht gekommen seien. Dass auch hier Gewebe zu Grunde lagen, beweisen zum Überfluss die gleichgemusterten Segeltücher und Kajütvorhänge ihrer Luxusboote. Das ebenfalls neue leuchtende Rot des Grundes aber legte nahe, an den Purpur zu denken, der die phönizische Weberei über die gemeinasiatische Hausmacherei erhob und die Welt ihr zum Markte gab. Und solche Teppiche möchte man sich als geeignetste Träger und Vermittler des in Ägypten und am ägäischen Meer gleichzeitig und beiderseits gleich unvorbereitet auftretenden Dessins vorstellen. Denn älter ist höchstens ein Spiralband, nicht Netz, mit Lotus auf einem zögernd der 12. Dynastie zugeschriebenen Scarabaeus.[1])

Im Gebiete der textilen Künste ist überhaupt mancherlei Neues zu verzeichnen. Damals entwickelte sich im Orient wohl zum ersten Male eine Kleiderpracht, wie sie hinfort für die orientalischen Fürsten und Grossen typisch geblieben ist. Selbst der schurztragende Ägypter weiss sich kostbar zu kleiden und zu schmücken, indem er die alte Landestracht zwar nicht aufgibt, aber, fremden Vorbildern nachgebend, doch alteriert. Die weisse Leinwand erhält diskret genug, farbige Säume, Gold und Schmelz tritt hinzu, ja Ramses II. lässt sich als Triumphator über die Cheta in deren anschliessendem und langem Ärmelrock aus farbig gestreifter Wolle abbilden.



Silberner Becher aus Mykenä. Verzierung plattiert. Nach den Athen. Mitteilungen.

Unter den Werken der Kunstindustrie nehmen die Arbeiten der Goldschmiede mit die erste Stelle ein, und vor andern beanspruchen unser Interesse die Tuthmosis III. dargebrachten ägyptisierenden Vasen der Syrer, mehr noch die Tributvasen der Keftiu, goldene und silberne Gefässe, auch Glassgefässe in Goldfassung. Die Keftivasen bleiben glatt oder erhalten Verzierung in getriebener Arbeit, langgezogene Buckel, umlaufende Spiral- und Rosettenreihen, Schuppen. Die Henkel sind Sförmig aus einem Blechband gebogen oder plastisch als ein von der Gefässschulter zur Lippe hinaufspringender Löwe gestaltet; gewisse Tassen haben einen aparten Henkel (Garnröllchentyp). Tierköpfe dienen als Deckelaufsätze oder auch selbständig als Trinkgefässe; Löwe, Stier, Bock, Hahn sind vertreten. Nun ist merkwürdig, dass in den mykenischen Gräbern Gefässe aus Edelmetall gefunden wurden, welche in Formen und Verzierungen mit den Tributvasen der Keftiu übereinstimmen; dieselbe Art Luxusgefässe, welche dort nur in Abbildungen überliefert sind, liegen hier in Originalen vor, entstammen also der nämlichen Industrie. Da sind die Rosetten- und Spiralbänder, da ist die Tasse

[1]) Muster des Schurzes: Prisse I Taf. 29, 9. Vorderasiatische Einflüsse in Ägypten: v. Sybel, Kritik des ägypt. Orn. 1883. Pietschmann, Gesch. d. Phönizier 1889, 269. Scarabaeus: Petrie, Egyptian decorative art 1895, 22, 18.

mit Garnröllchenhenkel, ein silberner Stierkopf mit vergoldeten Hörnern und auf die Stirn gehefteter Rosette gleicht den Trinkgefässen in Tierkopfform. Andere Form-



Plattierte Klinge aus Mykenä.
Nach Milchhöfer, Anfänge.



Sakralbau. Goldrelief.
Schliemann, Mykenä n. 423.



Schmuckstück aus Goldblech über Holzkern.
Schliemann, Mykenä n. 500.

elemente sind zufällig nicht an mykenischen Goldvasen erhalten, aber sonst an mykenischen Denkmälern: die S förmigen Henkel an einer Metallarbeit nachahmenden Alabastervase; das Schuppenornament an bemalten Tongefässen; eine Trichterform an

ebensolchen Tongefässen und abgebildet in den Wandmalereien von Knossos. Technisch bemerkenswert ist die wirksame Kontrastierung verschiedenfarbiger Metalle; eine silberne Keftikanne umziehen neun Spiralbänder alternierend mit Gold plattiert. Jene Goldschmiede verstanden sich auf die Metallmalerei mittels Einlegen der von Metallblatt geschnittenen Figuren in dunkelfarbigen Schmelzgrund. Den mykenischen Silberbecher schmücken Blumenkörbchen in dieser Technik, eine Keftitasse zwei Stierköpfe mit je einer Rosette zwischen den Hörnern.[1])

Wer waren nun die Keftin? Auf Grund einer mehrsprachigen Inschrift, freilich erst ptolemäischer Zeit, wurden sie früher den Phöniziern gleichgesetzt, woraus sich der Kritik die Folgerung ergab, die Tributvasen als Träger vorderasiatischer Einwirkungen auf Ägypten und die gleichartigen mykenischen Goldbecher als importierte Erzeugnisse phönizischer Goldschmiede zu betrachten, die mit jenen sidonischen Purpurteppichen zusammen eingeführt worden wären; noch weitergehend haben einige die ganze Mykenäkultur für phönizisch erklärt. Neuerdings aber wird jene ptolemäische Gleichsetzung als für uns unverbindlich abgelehnt, man erklärt die Keftin für Nordsyrer, für Kilikier oder Westkleinasiaten, für Kreter, letzteres unter Heranziehung des schon früher dem Keftinamen gleichgesetzten biblischen Kaphtor. Da Kreta, wie vorausgesehen war, durch die fortschreitenden Ausgrabungen sich mehr und mehr als einen Hauptsitz ägäischer Kultur offenbart, so hat es viel Verlockendes, in den Keftin Kreter zu sehen, und in den damals weithin geschätzten Keftivasen mykenische, mithin auch in den von den Keftileuten dem Pharao dargebrachten Tributvasen Schöpfungen der frühgriechischen Kunst. Sobald die Hypothese sich bestätigt, muss die Kritik des ägyptischen Ornaments insoweit berichtigt werden.[2])

Die plattierte Metallmalerei ist noch ausführlicher auf einigen der mykenischen Dolchklingen mit figürlichen Szenen in zweierlei Gold, Silber und Schwarz auf dem kupfernen Grund. Das Flussbild auf einer derselben mit Lotus und Papyrus und Enten jagenden wilden Katzen scheint als Motiv ägyptisch, aber die Arbeit ist so ägäisch wie die der anderen Dolche. Ein paar Waffen aus dem Schatz der Aahotep fordern zum Vergleich auf. Der Dolch mit Heuschrecken und dem von einem Löwen verfolgten Stier ist inhaltlich und zeichnerisch wie mykenisch, vielleicht schon mykenisierend; doch ein paar angereihte Hieroglyphen fallen aus dem Stil, auch die Technik ist verschieden, nur Gravierung. Die rein ägyptischen Figuren einer goldenen Axt sind eingelegt, aber nicht plattiert, sodass also die ohnehin jüngeren mykenischen Sachen auch technisch auf entwickelterer Stufe stehen.

Die Schmucksachen geben zu einigen stilkritischen Bemerkungen Anlass. Gehänge der Aahotep, Kettchen mit einem Blatt an jedem Glied, unterscheiden sich

---

[1]) Zum silbernen Stierkopf vergl. den tönernen aus Karpathos: Paton, Journal hell. 1887 Taf. 83, 9.

[2]) Keftivasen: Max Müller, Asien 347. Helbig, Question mycénienne 318.

Keftiu = Phönizier: Ebers, Ägypten und die Bücher Mosis 130. Maspero, Revue crit. 1894, 503. Mykenische Goldbecher phönizisch: v. Sybel, Kritik 2. 33. Mykenäkultur phönizisch: Helbig, Mémoires de l'Acad. des inscr. 1896, 291 Sur la question mycénienne; Bayer. Akad. Sitz. Ber. 1896, 539. Dagegen Tsuntas, Eph. 1897, 97. Keftiu = Nordsyrer: Pietschmann, Phönizier 257. Steindorff, Jahrbuch 1892, 15. Keftiu = Kilikier: Max Müller, Asien 336. Keftiu = Westkleinasiaten: Müller, Mitt. Vorderasiat. Ges. V 1898, 1. Keftiu = Kreter: Evans, Journal 1894, 370. Keftiu = Ostmark der Mykenäkultur: Mayer, Jahrb. 1892, 191. v. Bissing, Jahrbuch 1898, 53.

von den allerdings umfangreicheren in dem auch viel älteren Goldschatz der trojanischen zweiten Stadt nur durch die deutliche Basiliskenform aller Endblättchen; man kann da zweifeln, welcher Seite die Priorität der Erfindung gehöre, und ob der Ägypter ein kleinasiatisches Schema ägyptisiert oder der Trojaner einen ägyptischen Typ neutralisiert habe. Die rautenförmigen Knäufe mit ansitzenden Knöpfen sodann, aus den mykenischen Burggräbern, haben einen Forscher an dieselben phrygischen Giebelhäuser erinnert, deren Formen wir an einer ägyptischen Truhe nachgeahmt fanden; deshalb brauchte dieser Zweig der mykenischen Kunst aber nicht von Kleinasien abgeleitet zu sein, sondern beide Gebiete könnten demselben Kulturkreis angehören. Es handelt sich hier um eine technische Eigenart primitiveren Gepräges. Der Stil der geschnitzten Holzformen, welcher dem aufgedrückten Blattgold seine Zeichnung gab, steht dem sonstigen mykenischen Wellenstil fremd gegenüber; die Gravierung mit Hilfe des Zirkels geometrisiert die Zeichnung. Dagegen halten sich die zum Aufheften gelochten schwereren Stücke mit all ihren orientalisierenden oder wenigstens Orientalischem ähnlichen Motiven, auch die „Astarte", ganz im spezifisch mykenischen Stil, der taubenumflatterte Bau ist ein dreifacher mykenischer Altar.

Die Juweliere Syriens und Ägyptens verstanden sich auch auf Schmelzeinlagen. Glasfabrikation war in beiden Ländern längst zu Hause; anfangs wurde nur undurchsichtiges farbiges Glas erzeugt und vorzugsweise für Werke der Kleinkunst verwendet, Scarabäen und Schmucksachen. Der mit Kupferblau gefärbte Glasfluss diente als Surrogat für den teuren Lapis lazuli (ägyptisch Chesbet, griechisch Kyanos). So kam man dahin, auch Smalte, neben farbigen Steinen, in Goldgeschmeide und Goldgefässe einzulegen. Dergleichen kalter Zellenschmelz ist erhalten, zum Beispiel ein Armband der Aahhotep, und kommt auch in ägyptischen Abbildungen von Prachtgefässen und anderem Luxusgerät, besonders des märchenhaft reichen Rhampsinit vor.

In den Fundgruben der Mykenäkultur sind ungezählte Zierstücke von Glasfluss gefunden worden; da sie die Ornamentformen aufweisen, welche an den heimischen Erzeugnissen beliebt waren, so folgt, dass schon so früh die Kunst des Glasschmelzens nach Griechenland übertragen wurde. Diese Zierstücke dienten übrigens häufig nur als Kern für einen leichten Goldüberzug. Und wie Chuenaten die Palmsäulen seines Palastes zu Amarna als émail cloisonné behandelte, so setzten die mykenischen Bildhauer Stückchen Kyanos in ihre Alabasterfriese ein.

Elfenbein war immer eines der wichtigsten Materialien orientalischer Kunstübung; Ägypter und Asiaten wussten es geschickt zu verarbeiten, Möbel und allerlei Gerät damit einzulegen, auch erhabene Figuren daraus zu schnitzen. Mit Strausseneiern, dergleichen eines in Mykenä sich fand, und anderen Orientartikeln gelangte es denn auch nach Griechenland, zum Teil vielleicht schon verarbeitet, zum Teil jedenfalls roh; denn einzelne Fundstücke aus dem Peloponnes verraten den einheimischen Stil, wenn auch die Bildtypen entlehnt sind. Genannt sei eine Büchse rings mit Widdern verziert und eine Dolchscheide mit dem wappenartigen Typus der Säule zwischen zwei aufgerichteten Löwen, unterhalb ein Spiralnetz, alles in erhabener Arbeit.

Wenige Techniken sind in soviel Exemplaren vertreten, wie der Siegelschnitt. Ausser den in scharf ausgeprägtem Gegensatz zueinander stehenden Arten der ägyptischen Ringsteine und der mesopotamischen Cylinder lehrt unsere Epoche noch zwei grosse Gruppen tiefgeschnittener Steine kennen, welche konventionell als hittitische und als Inselsteine bezeichnet werden; jene gehören dem nordsyrisch-kappadocischen,

diese dem ägäischen Kulturkreis an. Wie diese beiden dem noch wilden Stamme ihrer Eigenart veredelnde Reiser der zwei orientalischen Hochkulturen aufgepfropft haben, das wird dem näher Betrachtenden recht anschaulich an ihren geschnittenen Steinen. Interessant ist schon, wie die hittitischen Steine zwischen Ringstein- und Cylinderform schwanken. Interessanter aber noch sind die aus Griechenland, hauptsächlich Peloponnes und Kreta stammenden sogenannten Inselsteine. In Pflaumenkern- und Linsenform, anfangs in weicheren, dann auch in härteren Steinarten, zuerst roh, allmählich immer vollkommener geschnitten, stellen sie am öftesten die zahmen und die jagdbaren Tiere Griechenlands vor, auch Wassertiere; dazu dann zerfleischende Löwen, ferner mythische Wesen, Daemonen, vielleicht Götter, Kultszenen, Jagd und Kampf. Solche Tiefschnitte sind dann auch auf goldene Siegelringe übergegangen, deren Form die Ägypter zuerst ausgebildet hatten. Aber ägyptische Figuren erscheinen auf den mykenischen Ringen so wenig, wie sonst an mykenischen Fundstücken; eher chaldäische Typen, ähnlich wie auch auf hittitischen Steinen.[1])



Goldring aus Mykenä.

Es lohnt noch, einen Blick auf das Gegenständliche der Kunst zu werfen und einige Typen auf ihre Verbreitung und Verwendung anzusehen. Zuerst einige aus dem Gebiete des Ornaments, welches für Zwecke der Stilkritik den Wert hat, wie für den Grammatiker etwa die Endung sie hat zur Bestimmung eines Wortes. Mancherlei Austausch lässt sich weit hinauf verfolgen, die letzte Quelle ist noch nicht für jeden Typus ermittelt, für manche Erscheinung muss es genügen, ihre Allgemeingiltigkeit festzustellen.

Papyrus und Lotus, original-ägyptische Ornamente, hatten schon früh in das vorderasiatische Kunstgewerbe Eingang gefunden. Dafür werden andere in der Kunst des alten Reichs vergeblich gesucht und erscheinen in Ägypten erst in den Zeiten lebhafteren Verkehrs. So das Vierblatt (Blattkreuz) im mittleren Reich. In der Zeit des neuen Reiches treten wieder neue Ornamente in den Vordergrund: die Rosette, im alten Reich nur vereinzelt und nicht früher als in Chaldäa vorkommend; die Spiralzüge und Spiralnetze, bisher auf die Gravierungen der Skarabäen beschränkt, nun aber mit ausgesprochener Drahtimitation in die Musterblätter der Weber und Maler und im Mykenischen auch der Steinmetzen aufgenommen; das Bouquet aus zwei übereinander gesetzten Blumen (einer mit nach innen und einer mit nach aussen eingerollten Blatträndern, unter letzteren hängen Tropfen oder flatternde Bänder heraus, sogenannte Lilie), auch als weiblicher Kopfputz verwendet sowie als Mittelstück zwischen je zwei sitzenden Greifen oder springenden Böcken asiatisch-symmetrischer Kompositionsart.[2])

Unter den Tieren war der Löwe bevorzugt und zwar überall. Das Sphinxbild, von Haus vielleicht gar nicht rein ägyptischer Herkunft, begann damals seine Wanderung durch die Welt; als Bild einer Königin weiblich geworden nahm es zugleich die Beflügelung der asiatischen Monstren an. Unägyptisch ist das Stehen oder Sitzen der Torsphinxe von Öjük und der mykenischen Exemplare. Der Greif, auch ein Geschöpf im Stil der chaldäischen Monstren, wie der Flügellöwen mit Adlerkrallen und Spitz-

---

[1]) Furtwängler, Gemmen 1900 III 28.

[2]) Zur Lilie: v. Sybel, Kritik 25. Borchardt, Pflanzensäule 18.

ohren, mit Adlerkopf bereits in den Wandgemälden von Beni Hasan vielleicht nicht zufällig neben jenen einwandernden Asiaten vorkommend, wird laufend und zerfleischend in syroägyptischen und mykenischen Denkmälern geschildert.

Die mannigfachsten und originellsten Mischbildungen weist neben Mesopotamien die von dorther angeregte Mykenäkultur auf. Während es sich nun im Orient sicher um Dämonen handelt, wird hier gefragt, ob nicht reine Laune der Phantasie mit im Spiele sein könne. Auch zur präzisen Beantwortung der anderen mythologischen Frage, ob und inwieweit die mykenische Kunst schon Götter darstellt, bedarf es noch vieler exakter Forschung. Zu den Frauengruppen im Freien, auf dem Goldsiegel und der Gemme, kommt nun die knossische Miniatur; der dabei gezeichnete Altar könnte an eine Panegyris denken lassen. Die Mykenäkunst liebt die Wirklichkeitsschilderung und liebt in ihr neben ruhigen Bildern zumeist doch das pulsierende Leben, stellt daher gern den Kampf bis aufs Messer dar und das Stierfangen blos mit der Faust, ein Spiel, aber auf Tod und Leben. In den Kampfszenen erscheint auf einem Goldring zum erstenmal das ansprechende Motiv des Verwundeten, welches weder die babylonische noch die ägyptische Kunst kennt; diese kennen nur die Leichen unter den Füssen des Siegers. Freude an der lebendigen Natur spricht charakteristisch auch aus der Behandlung des Landschaftlichen in den mykenischen Schildereien; wagt sie sich doch an perspektivische Tiefendarstellung. Das unebene Terrain mit seiner Bepflanzung, die Burg auf einer Höhe des sich weiterhinziehenden Gebirges, ja fast scheint es auch in das Bild hereinhängende Wolken, all das gibt es in der älteren Kunst nur hier. Weder die ägyptischen Landschaften aus dem Niltal noch ihre Städtebelagerungen vermögen sich aus dem Kanzleistil in die Sphäre der Poesie zu erheben, das gelang zuerst den ägäischen Künstlern, wo auch ihre Heimat gewesen sein mag. Die Laubbäume in mykenischen Landschaftsbildern sehen Ölbäumen ähnlich, dergleichen es damals in Griechenland vielleicht noch nicht gab; die Palmbäume, ob damals in Wirklichkeit oder nur im Bilde nach Griechenland übertragen, beweisen jedenfalls Beziehungen zum Orient, ebenso wie die Nillandschaft der mykenischen Dolchklinge solche zum Niltal. Die Muschel der mykenischen Vasenmaler, wenn wirklich die Purpurschnecke könnte ebensogut Purpurfärberei im ägäischen Meer wie Ursprung der bemalten Vasen in Phönizien bezeugen. Auch die übrige Kleinwelt mariner Tiere und Pflanzen an goldenen und tönernen Gefässen mit ihren an Aquarien gemahnenden Felsbildungen kann an jeder Küste geschaffen sein; jedenfalls aber setzt sie lebhafte Künstleraugen, intime Naturempfindung und spielend leichte Hand voraus.[1])

Demgegenüber erscheint es befremdlich, die Landschaft selbst zum Ornament werden zu sehen, nämlich das Gebirgsterrain, die Berge wie aufgerichtete Schuppen mit geschwungenem Umriss, von allerdings schematisierten Pflanzen belebt; so an einer Elfenbeinscheibe aus Spata und an bemalten Vasen. In der tirynthischen Wandmalerei in ein Netz wie von Quaderfugen eingezeichnet, sieht es aus wie Nachbildung orientalischer bemalter und glasierter Tonfliessen, falls die geraden Linien nicht etwa alle zum Pflanzenbild gehören. Endlich verzeichnen wir das erste, allerdings nur vereinzelte Auftreten der zukunftsreichen welligen Ranke mit wechselständigen Sprossen; an einem theräischen Tongefässe kommt sie vor.[2])

[1]) Götter: Perrot et Chipiez VI 841. Tsuntas-Manatt 299. Furtwängler, Gemmen III 34. Mayer, Jahrbuch 1892, 189.

[2]) Ranke: Riegl, Stilfragen 1893, 121 Fig. 50.



Isis. Ägyptisches Relief.

Eine Gemeinsamkeit des Stiles lässt sich in der **Zeichnung** nicht verkennen. Das Ägypten des neuen Reiches sieht auch in dieser Beziehung wesentlich anders aus, als das alte; und der eigentümliche Stil der Epoche, welcher den Werken des syroägyptischen Kreises das Gepräge gibt, eignet auch denen des ägäischen, mehr als den hittitischen. Während letztere eine von der mesopotamischen Kunst überkommene Schwere nie recht überwanden, war die ägyptische Zeichnung markig, aber ein wenig hausbacken gewesen. Nun vollzog sich hier ein tiefgreifender Umschwung. Die Formen wurden flüssig, wir mussten annehmen unter Einfluss des gesteigerten Verkehrs und der innigen Berührung mit der weicheren Art Asiens, welche die Befangenheit Altägyptens gelöst zu haben schien. Man erfreut sich an vollgeschwungenen Linien wie den Profilen der Kelchkapitelle in den grossen Hypostylen und an dem geläuterten Geschmack der Basreliefs aus Abydos, deren fein empfundene Zeichnung der ägyptischen Skulptur einmal und nicht wieder eine gewisse Ausdrucksfähigkeit verlieh. Doch blieb die Übertreibung nicht aus, die Figuren büssten Mark und Knochen ein, sie wurden in der Ramessidenzeit so schlank und geschmeidig, dass sie als Kautschukmänner bezeichnet werden konnten. Solche aalhafte Gestalten finden sich besonders in Darstellungen von Kämpfen und Tänzen. Der erst im neuen Reich geschaffene Typus des Pferdes ist eben deshalb so gezogen und so weich ausgefallen. Der Überschlankheit und Übergeschmeidigkeit parallel geht eine Überheftigkeit in den Bewegungen. Nun haben an diesen Eigenschaften auch die mykenischen Figuren Teil, die laufenden und zerfleischenden Löwen und Greife, die rennenden Gespanne, die jagenden und kämpfenden Männer, im höchsten Grade auch die Stierfänger. Wie unter asiatischem Einfluss in Ägypten entstanden, so schien dieser Wellenstil durch dieselbe Vermittlerhand der Phönizier in die Mykenäkultur übergegangen zu sein.

Doch mehren sich die Stimmen, welche umgekehrt der ägäischen Kultur eine nicht bloss selbständigere, sondern geradezu führende Stellung vindizieren möchten.

Was an ihr so überrascht und anspricht, das ist ihre künstlerische Kraft, die Natur als lebend sehen zu lassen. Da werden Motive gefunden, an die kein Ägypter, kein Babylonier gedacht hatte, der verwundete Kämpfer zum Beispiel. Es ist nicht der Naturalismus der Form oder der Farbe, sondern der Bewegung, gern einer äussersten, der atemlosen Jagd und der schnaubenden Wut.

Solche Kunst müssen auch die Ägypter einst geschätzt haben, denn die Funde lehren, dass dergleichen in Ägypten eingeführt, auch nachgeahmt wurde. Ja die „mykenische"



Ramses II. gegen die Cheta. Ägyptisches Wandbild.
Nach Prisse d'Avennes.

Naturauffassung hat zeitweise, unter Amenophis III und IV, die Pharaonenkunst beherrscht. Die Richtung gipfelte in der kurzen Reformationszeit Chuenatens. Naturalismus, wenn auch nicht gerade mykenischer, nämlich ein erschreckender Naturalismus nicht der Bewegung, sondern der Form spricht aus den Porträts des Pharao und der Seinigen. Aber die Dekoration seines Pallastes zu Amarna rivalisiert mit dem zu Knossos, und von den rein ägyptischen Wandgemälden stechen die Malereien des Fussbodens merkwürdig ab, die Fische und Enten im Weiher, die Stiere und Kälber, Vögel und Schmetterlinge in allerlei Geröhr und Gebüsch, voll mykenischen Lebens. Ist das aber nicht vor allem Weltstil?[1])

[1]) Mykenisches in Ägypten: v. Bissing, Ath. Mitt. 1898, 242; 1899, 486. Naville, Rev. arch. 1898 II 1. Mykenischer Stil: v. Bissing, Jahrb. 1898, 28 Taf. 2 Bronzeschale mykenischer Zeit.

Dritte Periode. Die Zeit des assyrischen Weltreichs.



Adlerköpfiger Gott. Assyrisches Wandrelief.

Die Geschichte geht ihren Gang; in ihrem Kaleidoskop verschieben sich die Figuren. Im Orient zwingt die schneidige Hand des Assyrers nicht bloss die Völker Mesopotamiens und Syriens, sondern auch das entthronte Ägypten zum ersten Weltreich zusammen. Tyrus und Jerusalem, so glänzenden Aufschwung sie nehmen, müssen sich hier bescheiden, Tyrus findet im fernen Westen Ersatz. Die Hellenen aber nehmen ihre bleibenden Sitze an beiden Gestaden des ägäischen Meeres ein. Mit den homerischen Gedichten tritt die Menschheit in eine neue Ära poetischer Kultur.

Auch Italien gelangt nach Einwanderung der Etrusker zu fester Besiedelung; im Austausch geistiger Güter verhält es sich noch langehin nur aufnehmend.

Orientalen und Hellenen im Wettbewerb.

Weltbild.

Unter den letzten Ramessiden zerbröckelte die Macht Ägyptens, wechselnde, ja landfremde Herrschergeschlechter lösten sich ab und lagen im Streit, im zehnten Jahrhundert die zweiundzwanzigste, libysche Dynastie mit dem Pharao Sesonk, dem Sisak der Bibel, dann die dreiundzwanzigste von Tanis, die vierundzwanzigste von Bubastis. Priesterkönigtum und Ammonkultus von Theben erhielten sich, nach Süden verpflanzt, in dem Steckreis des Staates von Napata. Von dorther stammte die fünfundzwanzigste, äthiopische Dynastie der Sabako, Sebakhotep und Taharka, welche nichts kunstgeschichtlich Erhebliches hinterlassen haben.

Babylonien bietet zwei Steindenkmäler. Ein Grenzstein mit dem Bilde des Mardukidinachi, des tatkräftigen Gegners Tiglatpilesars von Assyrien, enthält in der Kleidung des Königs das erste Zeugnis für mesopotamische Kunststickerei. Das um 900 entstandene Relief aus Sippara mit dem Kulte des Samas zeigt in dem Naïsk des thronenden Sonnengottes ein protoäolisches Kapitell.[1])


Obelisk Salmanassars II.

Erster Eroberer unter Assyriens Königen war Tiglatpilesar I (1100); ihm sendet jetzt der Pharao Geschenke. Denkmäler seiner Taten sind die Felsreliefs zu Korchar und an der Quellgrotte des Sebenneh-su. Weiterhin tritt Assurnasirpal (885) hervor, welcher die Residenzstadt Kalach neu baute und in ihr seinen Palast (jetzt Nimrud N W.). Den Typus der assyrischen Militärmonarchen hat Salmanassar II (860) am glänzendsten verkörpert; er rühmte sich, einunddreissig Kampagnen gemacht zu haben. Auch er baute sich einen Palast in Kalach (Nimrud C.). Von jedem dieser beiden Könige ist eine Statue, eine Stele, ein Obelisk erhalten; aus Salmanassars Zeit noch das eherne Tor von Imgurbel (Balawat).[2])

Assyrien ist das obere Mesopotamien am Mittellauf der zwei Ströme, mit seinem Schwerpunkt am Tigris; nicht das tischflache Alluvium des Niederlandes, sondern ein mässig bewegtes Terrain, bildet es den Übergang zu den anschliessenden Hochgebirgsländern. Kalkstein und Alabaster stand den Baumeistern zu Gebote; aber sie haben darauf verzichtet, den Reichtum auszunützen. Verharrend bei der Weise des Niederlandes, führten sie die nämlichen massigen Wände aus ungebrannten Ziegeln auf, nur dass sie sich nicht mehr die Zeit nahmen, vor dem Aufsetzen die Ziegel trocknen zu lassen; feucht wie sie aus der Hand kamen wurden sie aufgepackt und klebten so zu einer homogenen Masse zusammen. Umfangreiche Steinplatten, mit einem Teppichmuster in Flachskulptur verziert, lagen als Schwellen in den Türen. Im Hochbau wurden nur zur Verkleidung der unteren Wandfläche in den Staatszimmern und Höfen flach skulpierte Alabasterplatten verwendet. Diese uns schon von den Hittitern her bekannte monumentale Flächendekoration, an den langen Wandstrecken figurierte Friese mit Darstellungen aus dem Hof-, Jagd- und Kriegsleben des Königs, steigert sich an den Portalen zu höheren Reliefs, Bildern von Göttern

[1]) Mardukidinachi: Perrot et Chipiez II 509, Fig. 233. Maspero, Hist. III 663. Samas: Perrot et Chipiez II 209 Fig. 71. Pinches und Rassam, Soc. Bibl. Arch. Trans. 1885, 164.

[2]) Assyrien: Perrot et Chipiez, Histoire II. Maspero, Histoire II 1897, 567. III 1899, 1. Korchar: Rawlinson, Five great monarchies II 331. Sebenneh-su: Maspero, Histoire II 1897, 659. Nimrud: Layard, Niniveh 1850; Discoveries 1853; Monuments of Niniveh 1849. Balawat: Pinches, Soc. Bibl. Arch. Trans. 1880, 37.

und Dämonen, und gipfelt in den riesenhaften steinernen Torpfosten, welche zu gewaltigen Wächtern in Gestalt von Flügelstieren ausgehauen sind. Die älterassyrischen Reliefs kennzeichnet äusserlich das rücksichtslos quer über die Figuren weglaufende Schriftband; die gedrungenen Figuren füllen den Rahmen. Die Oberwände wurden mit glasierten Tonfliessen ausgelegt, auch tönerne Gesimse werden erwähnt; untergeordnete Räume begnügten sich mit Stuckmalerei, alles nach altmesopotamischem Brauch. In der Deckenbildung wechselten Balkenlagen mit Gewölben.



Assurnazirpal. Wandrelief.

Unter den Städten Phöniziens trat Tyrus in den Vordergrund. Eine neue weltgeschichtliche Bedeutung gewann dies Volk durch die Erstreckung der Schiffahrt in das Westbecken des Mittelmeeres, wo es in einer Anzahl günstig gelegener Städte wirksame Stützpunkte für die Erschliessung der Westländer fand. Auf die Ausbeutung frischer Erntefelder wurden sie nachdrücklich hingewiesen, seit die Griechen das ägäische Meer ihnen entzogen. Vorzüglich ward Karthago ein neuer Stütz- und Ausgangspunkt für weitere Unternehmungen, erhob sich daher zu einer selbständigen Macht. Jene weiteren Fahrten gingen, vielleicht schon in vorkarthagischer Zeit, bis nach dem iberischen Tarsis (Tartessus). Die Kunst der Phönizier bewahrt den Charakter einer Mischkunst. Auf dem Boden Syriens begegnen sich die Elemente der asiatischen und der ägyptischen Weise, vermengen sich und erhalten unter der Hand des phönizischen Zeichners immerhin ein eigenes und kennzeichnendes Gepräge. Monumente phönizischen Fels- und Steinbaues gibt es wohl, aber sie sind undatiert; es erscheint gewagt, sie hier zu verwerten, es wäre denn nur zu einer allgemeinen Charakteristik phönizischer Kunst überhaupt. Sidon besitzt eine während der assyrischen und der persischen Zeit benutzte Totenstadt, aus unterirdischen Grüften bestehend, zu deren Eingang sich, wie es in Altmemphis üblich war, ein Schacht hinabsenkt. Heiligtümer beschränken ihre baulichen Anlagen auf ein Tempelchen inmitten eines weiten ringsumschlossenen Hofes. Ein solches ist zu Arvad (Amrit) in Ruinen erhalten; der Hof ist selbst aus dem Fels geschnitten, dessen senkrechte Wände ihn umschliessen; vielleicht zogen sich Hallen an denselben hin. Im offenen Raume standen

drei Zellen, rings von Wasser umgeben; auf kubischem Sockel erhob sich die vorn offene, aus einem Monolith gehöhlte und von monolither Platte gedeckte Ädicula. Eine ägyptische Corniche krönte den Bau. So bestand auch das berühmte Heiligtum der Aphrodite von Paphos aus einer Cella innerhalb eines weiten Hofes. Als Erfindung der Phönizier gilt endlich die von einer der Bilderschriften abgeleitete Buchstabenschrift, die stille, aber tätige Gehilfin des Menschen. Vom phönizischen Alphabete aber stammen sowohl die semitischen wie die griechischen mit ihren Derivaten.

Die Könige von Jerusalem, David und Salomon, sind uns in ihren Taten und Werken deutlich genug gezeichnet, um daran den Stil damaliger orientalischer Kultur

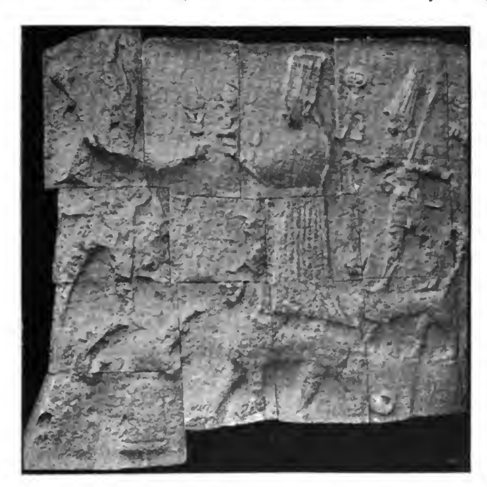


Asyrischer König auf der Löwenjagd. Wandrelief aus Kalach.

in Palast und Tempel erfassen zu können. Bereits David hatte mit phönizischen Arbeitern eine erste Burg gebaut, aus Steinquadern und Zedern vom Libanon. Auf grösserem Fusse errichtete Salomon, gefördert durch den befreundeten und selbst baulustigen König Hiram von Tyrus (969), seine Neubauten, welche als Hauptbeispiel phönizischer, das ist ägypto-syrischer Bauart der Periode zu verwerten wären, wenn es gelänge, die Beschreibungen der Bibel auf dem Reissbrett zu fixieren.

Als Baukörper des doch wohl orientalisch-parataktisch disponierten Palastes werden Hallenbauten verschiedener Bestimmung und Abmessung genannt: das Haus des Libanonwaldes, die Halle der Säulen mit eigener Vorhalle, die Thron- und Gerichtshalle, sodann in besonderem Hof die Wohnhäuser für Salomon selbst und für seine Gemahlin, die Tochter des Pharao. Noch weiter zurück auf dem höchsten Felsgipfel über dem Palast befand sich der Felsaltar; hinter ihm und inmitten eines weiten Hofes

erhob sich nun der salomonische Tempel. Schmal und in die Tiefe gehend, bestand er aus drei in der Hauptaxe aufeinander folgenden Räumen, Vorhalle, Haupthaus, Allerheiligstem, das Ganze aussen hufeisenförmig umfasst von einem Kranz niedriger Kammern in drei Stockwerken übereinander; das überragende Haupthaus war von hochangebrachten Fenstern erleuchtet, das Innere mit Zedernholz ausgekleidet, der Boden mit Cypressenholz gedielt. Jachin und Boas, die zwei Säulen der Tempelvorhalle, sowie das reiche Tempelgerät, das eherne Meer, die zehn Kesselwagen, die Töpfe, Schaufeln und Schalen, waren schlechthin phönizische Arbeit, gegossen von Hiram Abi dem Tyrier. So wohl auch die zweihundert Schilde und dreihundert Tartschen aus getriebenem Gold für das Libanonwaldhaus, nicht minder der übergoldete, elfenbeinerne Thron auf sechs Stufen, Thron und Stufen flankiert von je zwei goldenen Löwen.[1])



Gott auf dem Nacken zweier Männer, Göttin und jüngerer Gott auf zwei Leoparden stehend. Aus den Felsreliefs von Jasilikaja bei Boghazköi. Nach Gips photographiert.

Der assyrischen Periode gehören die meisten Denkmäler auch der „hittitischen“ Kunst. In Nordsyrien ward zu Samal jetzt das Burgtor neugebaut, bald auch das innere, und in der oberen Burg der ältere Nordost- und der Westpalast, jener mit einem, letzterer mit zwei „Hilanis“. Dieser, wie es scheint eigentümlich hittitische, aber von den assyrischen Königen übernommene Bautypus ist in der Hauptsache ein querliegendes langes Haus, einschliessend einen kleinen in der Front mit zwei Säulen sich öffnenden Vorraum zwischen turmartigen Ausbildungen der übrigbleibenden Frontmauerstücke, dahinter den Hauptsaal, dessen rechtes Ende abgetrennt zu sein pflegte. Auch das Tor von Saktschegösü kann nach

[1]) **Phönizien**: Maspero, Histoire II 570. **Iberien**: Hübner, Jahrbuch 1898, 118. **Arvad**: Perrot et Chipiez III 245. Eine Corniche auch in Lachisch: Petrie, Tell el Hesy 1891, 35 Taf. 4. **Paphos**: Perrot et Chipiez III 266. **Hiram**: Maspero, Histoire II 742. **David**: Samuel II 5, 11. **Salomon**: Könige I 5, 15. 7, 46. 10, 16—20. Stade, Zeitschrift für alttest. Wissenschaft 1883, 129. Kautzsch, Heilige Schrift 1894. Lange, Haus und Halle 1885, 25 Taf. 5, 4. Puchstein, Jahrbuch 1892, 9.

dem erhaltenen Sockelrelief noch in diese Zeit gehören. Dazu gesellen sich Einzelreliefs, auch Statuen, aus Sendschirli, Djerabis und Marasch; ein hittitisches Reliefbild ihres Donnergottes hat sich sogar bis Babylon verlaufen. In Ostkleinasien sind zu Boghasköi die Ruinen einer Stadt erhalten, und in einer Schlucht in der Nähe die Felsreliefs eines merkwürdigen darin eingerichteten Heiligtums (jetzt Jasilikaja genannt). Die Felswände entlang ziehen sich sakrale Reliefs, zwei Götterzüge, die im Fond der Schlucht zusammentreffen; beiläufig kommen da auch vielbesprochene Darstellungen protojonischer Säulen vor. Ein wieder ganz aparter, mächtiger ja megalithischer Baurest steht zu Eflatun-bunar. Ein langer Monolith ruht wie ein Torsturz auf zwei aus grossen Blöcken aufgebauten Pfeilern; in die weite Öffnung ist ein etwas kleineres Doppeltor gleicher Konstruktion wie eingeschachtelt; in dessen zwei Toröffnungen steht je eine hohe Relieffigur, wie auch an den Pfeilerblöcken Figuren, an den Stürzen aber geflügelte Sonnenscheiben gemeisselt sind. Sakrale Felsreliefs finden sich sonst noch hier und da, zum Beispiel zu Ibris, ein Wein- und Weizengott verehrt von einem König, ein Denkmal zu Bor, ferner anscheinend triumphale Felsreliefs zu Giaurkalesi in Phrygien und bei Nymphi am Tmolus, welch letztere Herodot für Sesostrisbilder missverstand. Endlich einige Bronze- und Goldstatuetten und das Siegel des Tarkondemos. Alle diese Denkmäler bewahren die „hittitische“ Eigenart als eine Spielart der vorderasiatischen einst in Chaldäa begründeten Kunst, nur dass in den jüngeren Skulpturen naturgemäss der Wandel der Zeiten sich wiederspiegelt, immer mehr Jüngermesopotamisches, das ist Assyrisches eindringt, bis zu den übrigens schon mit Assurnazirpal aufkommenden Spirallocken des Haares und Bartes.[1])



Wein- und Weizengott; ein Fürst anbetend. Ibris.
Nach der Archäologischen Zeitung.

[1]) Samal, Burgtor: Humann-Puchstein, Reisen 1890, 380 Taf. 44. 45. Sendschirli I 11 Fig. 3. Sendschirli II 112. Inneres Tor: Sendschirli II 127 Taf. 14. Hilani: Puchstein, Jahrbuch 1892, 1. Sendschirli II. Saktschegösü: Humann-Puchstein 372 Taf. 46. Vergl. Assurnazirpals Reliefs Phot. Thompson 398. 384. 371. Sendschirli, Statue des Hadad: Sendschirli I 49 Taf. 6; des Panammu: ebenda 53 Fig. 16. Anderes bei Perdrizet, Bull. hell. 1897, 88 Taf. 4. Djerabis: Perrot Chipiez IV 808 Fig. 390. 391. Marasch: Humann-Puchstein 386 Fig. 57 Taf. 45, 2. Taf. 47, 1—5. Babylon: Koldewey, Hittitische Inschrift 1900. Boghasköi: Schäffer, Ath. Mitt. 1895, 450. Chantre, Mission 1898, 27. Jensen, Deutsche Morgenl. Ges. Zeitschr. 1894, 50. 74.

Unterdessen durchlebten die Länder des ägäischen Meeres wichtige Umwälzungen. Ein Druck aus Norden mag es gewesen sein, dessen Wirkung die dorische Wanderung hervorrief (um 1100). Gleichzeitig vollendete sich die vielleicht schon früher begonnene hellenische Besiedelung der kleinasiatischen Küste. Die günstig gelegenen Hafenplätze an den Ausmündungen der oben gezeichneten Handelsstrassen Kleinasiens nach Syrien und Mesopotamien blühten durch emsigen Betrieb von Handel und Gewerbe rasch empor, so Smyrna und Phokäa an der Mündung des Hermos, Ephesos an der des Kayster, Milet und Samos vor dem Mäander. Archäologisch betrachtet war es die Zeit des Eisens, der Fibula, des geometrischen Stils, des Brandgrabes.[1])

Hier ist der Ort, vom homerischen Epos zu reden, dem Niederschlag der vergangenen Jahrhunderte, dem Spiegelbild der gleichzeitigen Kultur, den grossen Propyläen der griechischen Literatur. In plastischen Gestalten hat die homerische Poesie die Ideale ritterlicher Zeiten aufgestellt, Typen starker und weiser Männer, hingebender und besonnener Frauen mit dem Scheine individuellen Lebens ausgestattet, über ihnen einen Olymp persönlicher Götter organisiert, wie ihn bisher kein Volk besass. Wie aber die tiefen Gedanken aus der eigenen Brust geschöpft waren, so wurden Scenerie, Tracht und alles Äusserliche wesentlich nach der nächsten Umgebung des jedesmaligen Dichters gestaltet. Jene im vorigen Zeitraum geschilderte Mykenäkultur war durch die Stürme der dorischen Wanderung nicht abgeschnitten worden; sie hatte fortgedauert und hatte sich fortentwickelt. Die Kontinuität der Entwickelung seit der Glanzzeit von Tiryns und Mykenä durch die Jahrhunderte der assyrischen Periode und weiter hinab erlaubt uns, die Denkmäler aller dieser Zeiten entsprechend zu verwerten, wenn es darauf ankommt, zu den homerischen Beschreibungen Anschauungen zu gewinnen.

Die homerische Kunst wurzelt in der mykenischen, aber überall dringen die jüngeren Kulturformen ein, so das ausgebildete System der Unterstadt mit Akropolis; die Anlage der Phäakenstadt klingt schon fast wie die einer griechischen Kolonie. Das Epos kennt die nie verschüttete Burg Tiryns, und so könnten auch andere Befestigungen steinern gedacht sein; Verschanzungen sind mit Pallisaden verbunden; das Gehöft des Eumäos umgibt eine Mauer aus Lesesteinen, mit Dornkrone und Pfahlring. Quaderwerk kommt in Gleichnissen vor. Steinerne Häuser, einst nur in Troja, sind etwas häufiger, steinerne Schwellen bleiben wichtig. Der alte Schmuck, Metall und Kyanos, dient nur märchenhaften Glanz zu verleihen. Flachdächer kommen vor, aber das Melathron, auf dessen rauchgeschwärzte Balken die Schwalben sich setzen, ist ein Walm- oder Satteldach, und mit festgefügten Dachsparren vergleicht Homer im Ringen verklammerte Helden. Die Hauptkörper des tiryntischen Palastes finden sich im homerischen Anaktenhause wieder, wie dort von Gängen umlaufen, der Torbau, der Hof mit offenen Hallen und Nebengebäuden, die Vorhalle des Haupthauses mit dem nahen Bad, hinter ihr die grosse Halle mit dem Herd inmitten der Säulen, wo die Hausfrau ihren Platz hat. Aber dem fügen sich jetzt hypotaktisch abgegliedert

---

Jasilikaja: Perrot Chipiez IV 623 Taf. 8. Humann Puchstein 56 Taf. 7—10. Jensen, Zeitschr. 1894 74. Chantre, Mission 16. Eflatunbunar: Perrot Chipiez IV 730. Ibris: Perrot Chipiez IV 724. Bor: Ramsay Hogarth, Recueil des traveaux 1892 Taf. 1. Giaurkalesi: Perrot Chipiez IV 721. Nymphi: Ebenda 744 Fig. 360—363. Statuetten: Chantre, Mission 145 Taf. 24. 25. Tarkondemos: Jensen, Zeitschrift 1894 27. 79. Spirallocken: Thomson Phot. 368. 371.

[1]) Perrot et Chipiez VII 1899 La Grèce de l'épopée.

innere Gemächer unmittelbar an, Arbeitssaal der Mägde, Schatzkammer, Thalamos des Ehepaars, von Haus aus, zum Teil auch noch im Epos, zu ebener Erde hinter der Halle. Doch dringt ein zweigeschossiger Aufbau bereits ein, welcher die Frauenzimmer in den Oberstock verweist; und in der Vorhalle vernimmt Odysseus das Klagen der Gattin oben. Schliesslich doch nur poetische Scenerien bleiben uns die ohnehin individualisierten homerischen Häuser in manchen Einzelheiten dunkel. Tempel, der Mykenäkultur ungeläufig, beginnen im Epos zu erscheinen. Sie treten an die Stelle der Königspaläste. Noch in der Odysse zieht sich Athene in den Erechthenspalast der athenischen Akropolis zurück, aber im Schiffskatalog wird sie auf derselben Stätte in ihrem Tempel verehrt. Die Männer verschmähen den ägäischen Schurz noch nicht, aber modische Tracht ist der asiatische Chiton, zur Arbeit aufgeschürzt, sonst lose getragen unter der gewiss altherkömmlichen wollenen Chlaina oder dem leichteren leinenen Pharos. Zum Kampf legt man Helm und Schild an und eine eherne Mitre als Leibschutz. Der Schild, anfangs noch der mykenische hohe, später der runde, den schon die Schardana trugen, schmückt sich im Metallstil, in Flachrelief oder plattierter Arbeit; das Prachtstück, welches Hephaest für Achill schmiedet, schildert der Dichter ausführlich und stilgerecht, trotzdem nur zum Hören, nicht zum Nachzeichnen. So ist auch Nestors, des alten Zechers gewaltiger, auf zwei „Stämmen" ruhender Becher mit je zwei Tauben auf den vier Henkeln die poetische Vergrösserung eines mykenischen Modells; wenigstens hat der Becher aus den Burggräbern Tauben auf den Henkeln, obzwar nur einen „Stamm". Phantasiestücke in anderer Art sind die goldenen Automaten, die Hofhunde und Fackelträger des Alkinoos, die Mägde des Hephaest und seine zwanzig Dreifüsse mit goldenen Rädern unter jedem. Die Frauentracht lässt sich mit der mykenischen kaum in Einklang bringen, es ist der wollene Peplos, den lange Nadeln und Spangen schliessen. Zu dem noch nicht ganz aufgeklärten Kopfputz gehört ein den Hinterkopf und die Schultern umhüllender Schleier. Dazu ein goldenes Diadem, Ohrringe, Halsketten, Armbänder.

Die Welt von Idealen aber, welche die Poesie gestaltete, ward der bildenden Kunst eine unerschöpfliche Fundgrube. Nach dem Fortgang der Zeiten und dem Wandel der Anschauungen diese Ideale den Hellenen durch stete Wiedergeburt lebendig und im Flusse zu erhalten, war das wetteifernde Bestreben wie der Dichter und Denker so der Bildhauer und Maler.[1])

Eine Charakteristik der damaligen Kunst Griechenlands muss wenigstens in Angriff genommen werden. Der Mauerbau hatte sich bereits in Mykenä und Troja zu einem leidlich regelmässigen Quaderwerk geläutert. Jetzt nun ward die urtümlich cyklopische Bauweise in anderer Richtung veredelt zum Polygonwerk, welches während der nächsten Jahrhunderte eine nicht unwichtige, wenn auch immer nur episodische Rolle spielen sollte. Die Bausteine werden da mit scharfschliessenden Stossflächen versehen, zeichnen aber in der Mauerfront nicht Rechtecke, sondern Polygone, meist Fünfecke ab. So lagern sie nicht in wagrechten Schichten, sondern als Keilsteine in sich kreuzenden Bögen, das Prinzip des Gewölbes ist in ihnen latent.

[1]) Perrot et Chipiez VII La Grèce de l'épopée 1899. Joseph, Paläste des hom. Epos[2] 1895. Myres, Journal 1900, 127. Münsterberg, Jahreshefte 1900, 137. Noack, Strena Helbig. 1900, 215. Brunn, Griechische Kunstgeschichte I 1893, 65. Helbig, Hom. Epos aus den Denkmälern erläutert[2] 1887. Studniczka, Beiträge z. G. d. altgriech. Tracht 1886. Reichel, Homer. Waffen[2] 1901. Robert, Studien zur Ilias 1901. Petersen, Röm. Mitt. 1898, 182 (Nestorbecher).

Als Beispiele seien die Mauern der Larissa von Argos genannt, ferner wegen ihres kritischen Interesses die Ruinen zu Katzingri in der Argolis und zu Janitsa in Messenien.[1])

Der griechische Tempel ist das Haupterzeugnis dieses Zeitraumes; Denkmäler sind nicht erhalten, doch lassen sich wesentliche Merkmale erschliessen. Was wir den dorischen Tempel zu nennen pflegen, dürfte ursprünglich der gemeingriechische gewesen sein; seine Heimat ist Hellas und vielleicht Kreta, das Zentralgebiet der „Mykenäkultur". Der griechische Gottesdienst hat sich aus einfachen Anfängen langsam entwickelt; zum Altar gesellte sich erst mit der Zeit das Götterbild und der Tempel. Letzterer, als Wohnhaus des Gottes gedacht, wurde nach dem Bilde des menschlichen Wohnhauses gebaut. Wenn wir sehen, dass über vielen ägäischen Palastruinen später Tempel errichtet wurden, so drängt sich die Vermutung auf, nach dem Sturze der Könige seien ihre Paläste den Göttern geweiht worden; der Altar im Hofe konnte die Brandopfer aufnehmen, das Megaron aber Opfertisch und Götterbild. Vom mykenischen Haus mit seinem oft säulenlosen Saal lässt sich die einfachere Form des griechischen Tempels, Cella mit zweisäuliger, seitlich geschlossener Vorhalle (der Antentempel), unmittelbar ableiten. Unabhängig von solchen Fürstensitzen errichtete Tempel mochten sich freier bewegen und für den besonderen Zweck die angemessene Form finden. Anderweite Vorbilder sind nicht ausgeschlossen, aber noch nicht nachgewiesen. Das Ausland hatte wenig zu bieten; Ägypten kommt hier kaum in Frage, Vorderasien besass keine grösseren Tempel ausser dem neugeschaffenen zu Jerusalem. Die Bauart der ältesten griechischen Tempel war diejenige der alten Paläste, in Holz gefasster Lehmziegelbau auf Steinsockel, mit Säulen, Gebälk und Decke von Holz. Das Heräon zu Olympia hat Ziegelwände, Holzverschalungen, Holzgebälk bis zuletzt, und wenigstens eine Holzsäule bis in die Kaiserzeit bewahrt.[2])

Die altgriechische Säule ist der unmittelbare Abkömmling der mykenischen. Auf steinerner Fussplatte ein Holzschaft mit Holzkapitell; ein Steinfuss ist der Holzsäule unentbehrlich, er verschwand aber im Fussboden, wie im mykenischen Megaron so im dorischem Tempel; nur vereinzelt tritt er hervor.

Ob jetzt schon der Schaft nach unten verdickt wurde, ist eine der vielen noch ungelösten Fragen; eine Hypothese bejaht sie und erklärt den Wandel aus dem am Peripteros erwachten Bedürfnisse, das Säulenbild mit dem Antenbild in Einklang zu setzen. Im Kapitell blieb Wulst und Hals deutlich unterschieden, letzterer durch senkrechte Einschnitte in einen Blattkranz zerlegt. Monumente fehlen, auch für den Oberbau; dem Mangel abzuhelfen hat man schon im späteren Altertum versucht, auf die Formen des früheren Holzbaues zurückzuschliessen aus denen des nachherigen Steinbaues. Eine Streitfrage betrifft die Höhenlage der Deckbalken, ob auf dem Architrav, die Hirnflächen verdeckt durch geschlitzte Bretter (das wären die Triglyphen), oder wie im Steinbau die Regel hinter dem Dachkranz. Den Dachrand denkt man sich verschalt, mit halbheraushängenden Sparrenköpfen (den Mutulen). Vielleicht kannte man beim Giebeldach auch die Methode, die Sparrenköpfe über den Mauern auf die

---

[1]) Polygonwerk: Noack, Röm. Mitt. 1897, 190. Latentes Gewölbe: Semper, Stil II 1879. 340. Katzingri: Dörpfeld, Ath. Mitt. 1891, 255. Janitsa: Noack, Ath. Mitt. 1894, 484.

[2]) Vitruvius de architectura IV 2. Dörpfeld, Aufsätze für E. Curtius 1884, 139 Der antike Ziegelbau und sein Einfluss auf den dorischen Stil. Heräon: Olympia II 27 Taf. 18—23.

Dachbalkenenden zu setzen und den vorspringenden Dachrand vorzuschuhen und zwar mehr wagrecht, gegen die Dachschräge einen Knick bildend; Belege dieser Konstruktion finden sich bei den Westgriechen, noch sprechendere in Phrygien. Auf ein vierseitig abfallendes Walmdach, oder wieder auf ein orientalisches Flachdach, wird aus dem weiterhin zur Regel gewordenen Ringgeison geschlossen. Die Dachsparren standen eng, vermutlich deckte man jeden Abstand mit einem Brett oder einer Bahn Schindeln und die auf den Sparren herablaufenden Fugen mit einer Deckstange oder Deckleiste, die Firstfuge mit einem starken, unterwärts zum Aufpassen ausgeschlitzten Deckbaum oder -balken. Die Stirnfläche der Deckhölzer konnte wieder verschalt werden, mit aufrechten Schindeln, der Deckbaum etwa mit einer gedrechselten und geschnitzten, auch mit Blech überzogenen Holzscheibe; das gab Antefixe und Firstakroterien.[1])



Aus den Felsreliefs zu Jasilikaja bei Boghazköi.
Nach dem Gips photographiert.

Der althellenische Tempel und die althellenische Säule werden in ihrem Geltungsbereiche eingeschränkt durch das Eindringen einer fremden Art in Jonien. Konnte letztere nach dem Ort ihres ersten Auftretens bei den Griechen zutreffend bezeichnet werden, so war es schon schwieriger, für die alt- und gemeingriechische, jetzt aber ihrer Alleinherrschaft entsetzten, eine genaue Bezeichnung zu finden; um den Gegensatz gegen die jonische Weise und die vorläufige Beschränkung auf das dorische als ihr Hauptgebiet auszudrücken, nannte man sie die dorische, obschon das dorische Hellas nicht als ein engeres Ursprungsland für sie behauptet werden kann, noch wurde sie vom nichtdorischen Gebiete jemals ganz verdrängt.

Der jonische Tempel ist in den jonischen Städten an der Küste Kleinasiens zu Hause. Selbstredend wurde auch er zuerst in Holz ausgeführt. Da er von Anfang an in leichteren und schlankeren Verhältnissen auftritt, so wird vermutet, dass er in

---

[1]) Steinfuss sichtbar in Troja VI C. Schaft: Noack, Jahrbuch 1896, 234. Ableitung des dorischen vom mykenischen Kapitell auch bei Adler in Schliemanns Tiryns 1886; Middleton, Journ. hell. 1886, 163; Furtwängler und Löschcke, Myken. Vasen 1886 XV. Puchstein, Jon. Kapitell 1887, 51. v. Reber, Bayer. Akad. Hist. Abh. 1896, 475 Verhältnis des mykenischen zum dorischen Baustil. Koldewey und Puchstein, Griech. Tempel in Unteritalien und Sizilien 1899, 219. Knickdach: Koldewey und Puchstein 103. Walmdach: Reimers, Zur Entwickelung des dorischen Tempels 1884. Flachdach: Dörpfeld a. a. O. Akroterien: Benndorf, Jahreshefte 1899, 1.

reinem Holzbau, ohne Anwendung von Ziegeln entstanden sei. Andere knüpfen auch ihn an das mykenische Megaron, aber an das in Troja VI aus Stein mit dünneren Wänden errichtete. Speziell verrät sich der ursprüngliche Holzbau in den vortretenden Köpfen der Deckbalken, deren Reihe die „Zahnleiste“ bildet. Einen Fries scheint der jonische Tempel zuerst nicht besessen zu haben, er fehlt auch in späteren Nachklängen des altjonischen Stiles, den lykischen Felsfassaden.

Worin nun die Eigenheit des jonischen Tempels konzentriert sich ausspricht, das ist das Volutenkapitell. Und diesen seinen Hauptschmuck hat es der orientalischen Kunst entlehnt. Wir kennen zwei Spielarten des Volutenkapitells, beide von ägyptischen Blumenkapitellen mit eingerollten Blattspitzen abgeleitet. Die eine Art zeichnet drei Blätter, davon zwei aus dem Kapitellboden aufwachsend und im Profil nach aussen überhängend, das dritte aufrecht in der Mitte. Diese Blume bildet das Kapitell am Naïsk des Samasreliefs von Sippara, wo freilich der geschuppte Schaft zuerst an einen Palmstamm mit volutierten Wedeln und ebensolchen Wurzelschossen denken lässt; es kann protoäolisch genannt werden, insofern das spätere äolische Steinkapitell eben diesem Typus folgt. Die andere Art zeichnet ein kelchförmiges Pflanzenkapitell mit bügelförmigem, an beiden Enden eingerolltem oberen Umriss. Es ist dies auch das Kapitell der „Ädikulen“ in den Felsreliefs von Jasilikaja. Freilich handelt es sich hier eigentlich nicht um ein Architekturbild, sondern um eine Gruppe hittitischer Hieroglyphen, auch die Komponenten eben der „protojonischen Säule“, Kegel und Bügel, sind hieroglyphische Elemente; doch beweist die Übereinstimmung mit ähnlichen Kompositionen sicher tektonischer Bedeutung, dass der Zeichner absichtlich die Hieroglyphen im Schema einer Sakralanlage zusammengeordnet hat, Kegel und Bügel aber nach ihm bekannten Säulen, den Vorläufern der jonischen. In Anerkennung seiner tektonischen und ästhetischen Brauchbarkeit haben die Jonier das Volutenkapitell aufgenommen, mit hellenischem Formgefühl durchgebildet und als ebenbürtiges, ja kostbareres Zierglied dem altgriechischen, hinfort dorischen Kapitell gegenüber und zur Seite gestellt. Leider besitzen wir keine Kapitelle aus den hittitischen Hilanis, nur Basen; kugelig, kesselförmig werden sie von Sphinxpaaren getragen.[1])

Das archäologische und kunstgeschichtliche Interesse findet in der assyrischen Zeit seine Hauptbefriedigung an den Werken des Kunstgewerbes und der Kleinkunst. Neben Holz und Erz liebte man Elfenbein, die Edelmetalle und Lasurstein. Der in Assurnasirpals Reliefs und an Salmanassars Tor abgebildete königliche Hausrat, nicht minder Salomons Thron und Jahwes Tempelgerät, obenan das von zwölf Stieren getragene eherne Meer, all das rechtfertigt die klangvollen Schilderungen Homers. Reichtum fehlt auch den Denkmälern nicht. Sondert man sie nach stilkritischen Gesichtspunkten, so stellt sich auf die eine Seite, was als Fortsetzung des mykenischen Stils, mithin als spätmykenisch sich erkennen lässt. Dergleichen fand sich in den ägäischen Palästen und Häusern, deren Ausstattung in der Regel als aus der letzten Zeit ihres Bestehens stammend angesehen werden darf; es fand sich in dem über den Burggräbern von Mykenä aufgehäuften Schutt und in den Zugängen der Kuppel- und Kammergräber, welch letztere zum Teil ganz dieser Spätzeit angehören. So fanden sich in Tiryns und im Schutt auf den mykenischen Burggräbern späte Vasen dritten Stils, und Beispiele eines gleichzeitigen, in Form und Farbe stumpferen „vierten Stils“

[1]) Jonische Steintempel: Noack, Jahrbuch 1896, 238.

im Dromos des Atreusgrabes. Auch die reichsten Exemplare fallen gegen die Glanzzeit ab, trotz der aus dem geometrischen Stil übernommenen Raumgliederung in gefelderten Zonen und der Bereicherung im Gegenständlichen, wie sie sich in der Aufnahme menschlicher Figuren, insbesondere von Kriegern und Wagen vollzieht. Goldbleche aus Eleusis setzen das mykenische Ornamentsystem mit Bevorzugung von Spiralen fort. Ein Hauptfund spätmykenischer Art aus Ägina besteht in goldenen Schalen und Schmucksachen mit eingelegtem Kyanos, in den Ornamenten mischen sich Orientalismen unter das Altmykenische. Umfangreicher sind die Ergebnisse von Ausgrabungen spätmykenischer Kammergräber auf Cypern (zu Enkomi und Curium), Arbeiten in Bronze, Silber und Gold, in Elfenbein, Glas und ägyptischem Porzellan und irdene Ware. Für die Datierung wichtig sind mitgefundene Fibeln und eiserne Messer.[1])

Den weichgeschwungenen Linien der mykenischen Zeichnung stellt sich ein anders gearteter harter, eckiger Stil gegenüber. Die Vorzeit lehrte uns grobtonige, meist noch handgeformte Gefässe mit weiss eingelegter gestrichelter Verzierung kennen, welche danach den feintonigen, gedrehten, anfangs matt, dann mit glänzendem Firniss bemalten mykenischen Vasen weichen mussten. Dessen letzten Phasen gleichzeitig erhob sich nun der geometrische Stil zu einer überraschenden Blüte, die uns berechtigt, von einem hochgeometrischen Stil zu reden. Er übernahm von der mykenischen Keramik den Gebrauch der Töpferscheibe und der Firnissfarbe und entlehnte aus der orientalisch-ägäischen Hochkultur unter anderem das Schema der symmetrischen Gruppe, von Zierformen den ihm kongenialen Mäander sowie auch einige Kurvenornamente, nicht ohne sie seiner starreren Art anzupassen; die Rosette wurde zur Sternblume, die Spirale zu einem System konzentrischer Kreise, das Spiralband zu einer Reihe solcher durch schräggeführte Tangenten verbundener Systeme. Dabei wusste er seinen ureigenen Formenschatz zu entwickeln, auch die schon vordem versuchte Raumgliederung in gefelderten Zonen (Metopen). Seine Lieblingstiere waren die nächstliegenden der Alltäglichkeit, ausser Fischen Pferde, Böcke, Gänse. Die Zeit brachte es mit sich, für ihn wie für die spätmykenischen Vasen, auch den Menschen in die keramischen Ziermotive einzuführen, nur dass der geometrische Stil auch den Menschen in ein geometrisches Schema eintrocknete.

Von welchem Zentrum die hochgeometrische Keramik ausging, bleibt zu ermitteln, vertreten ist die Gattung auf Kreta, Melos und Thera, auf Rhodos (Kamiros), im Peloponnes, auch zu Mykenä und Tiryns, in Böotien und in Attika, unter dessen Fundstätten der Hauptfriedhof Athens am Dipylon hervorragt; die dort als Grabaufsätze verwendeten Riesenamphoren und -kratere mit ausführlichen Schilderungen von Leichenfeiern bezeichnen den technischen Höhepunkt der Dipylonkeramik. Cypern weist neben attischem Import eigenes Fabrikat auf. Weiter östlich fanden sich versprengte Scherben geometrisch bemalter Vasen in Palästina und sogar zu Ninive.[2])

---

[1]) Vasen spätdritten Stils: Furtwängler und Löschcke, Mykenische Vasen 1886, Seite XII und 44 Taf. 33. 34. Vierten Stils: Ebenda Taf. 35—38. 39—41 (n. 410-419. 422. 428—429). 42—43. Ephimeris 1891 Taf. 3, 2. Attika: Staïs, Ephim. 1895, 196. Kalymna: Paton, Journal hell. 1887, 446 Taf. 83, 1—5. Pitane: Perrot et Chipiez VI 923 Fig. 489—491. Eleusis: Ephimeris 1885, 179 Taf. 9, 1—3. Ägina: Evans, Journ. hell. 1893, 195. Enkomi: Myres, Catal. Cyprus Museum 1900, 182. Murray, Smith, Walters, Excavations in Cyprus 1900. Curium: Ebenda 48. Vgl. Anz. 1898, 238.

[2]) Geometrische Vasen: Conze, Wien. Akad. Berichte 1870, 505. 1873, 221. Annali 1877, 384. Wide, Jahrb. 1899, 26. Perrot et Chipiez VII 155. Gefelderte Zonen: Petersen, Röm. Mitt. 1899, 175. Dipylon: G. Hirschfeld, Annali 1872, 138. Mon. IX 39—40. Brückner und

Derselbe geometrische Dekorationsstil fand gleichzeitig auch auf Metall Anwendung, wir heben die ehernen Dreifüsse aus Olympia und Athen, ferner die in Gräbern gefundenen Goldbänder und Fibeln hervor. Letztere Gattung verlangt ein besonderes Wort; zuerst in den Terramaren sowie auf der spätmykenischen und geometrischen Stilstufe, weiter östlich nur im hittitischen Felsrelief zu Ibris und vereinzelt in Assyrien auftretend, gilt sie als bezeichnendes Element der Periode. Früher heftete man das Gewand mit einem Dorn, einer Nadel; zu deren Sicherung gegen Herausfallen wurde ein von ihrem Kopfteil ausgehender Faden, ein Kettchen oder ein Draht um die freie Spitze der durchgesteckten Nadel geschlungen. Die neue Erfindung, den Sicherungsdraht mit der Nadel aus einem Stück herzustellen, die Verbindungsstelle als federnde Spirale und das Drahtende zu einer die Nadelspitze aufnehmenden Rinne zu biegen, dazu die alsbald eintretende mannigfaltige künstlerische Ausgestaltung des Sicherungsdrahtes, nun des Bügels, schenkten der Welt die Sicherheitsnadel und die Brosche. Endlich sprach sich der geometrische Ritzstil noch in seiner Urtechnik aus, der Skulptur der Gemmen.[1])

Soweit wir zu erkennen vermögen, trugen auch die Rundbilder der Zeit den gleichen starren und harten Charakter. Jene Xoana, welche der Legende ältester griechischer Tempel als Stiftungen von Heroen oder auch als vom Himmel gefallen galten, werden damals geschnitzt worden sein; und auf ältere Holzbilder lässt die Steinbildnerei der Folgezeit zurückschliessen, auf Holzbilder in der Stamm-, Balken- oder Brettform des Rohmaterials mit Andeutung von Kopf und Füssen und mit steifen Armen, wie übrigens selbst die assyrischen Statuen die Stammform noch nicht zu überwinden vermochten. Uns sind einige Elfenbeinfigürchen geblieben, aus den Dipylongräbern stammend, der alte Typus des nackten Weibes, doch mit herabhängenden Armen, einen mäanderverzierten Polos auf dem Kopf. Böotische Terrakotten stellen eine Göttin dar in merkwürdig kurzem Rock, an welchen attributive Vögel, einmal auch der ihr zu Ehren getanzte Reigen angemalt ist, während andere Terrakotten die stamm- und brettförmigen Idole wiederspiegeln. In den tiefsten Schichten Olympias fanden sich primitive Weihbildchen von Opfertieren, Kriegern, Streitwagen, Pferden, Weibern teils in Terrakotta teils in Kupfer oder Bronze, aus Blech geschnitten, gehämmert und gebogen, oder gegossen, diese im Blechstil oder vollformig, wie auch auf den Henkelringen der geometrisch verzierten Dreifüsse gegossene Tierbildchen zu stehen pflegen. Ähnliche Votive fanden sich in den Heiligtümern von Lusoi und Kalauria.[2])

Pernice, Ath. Mitth. 1893, 73 Taf. 6—9. Pernice, Jahrb. 1900, 92. Kretschmer, Vaseninschriften 1894, 110. Eleusis: Skias, Ephimeris 1898, 29. Furtwängler, Gemmen III 441. Cypern: Dümmler, Ath. Mitt. 1888, 280. Palästina: Helbig, Annali 1875, 221.

[1]) Dreifüsse: Furtwängler, Olympia Ergebn. IV 75 Taf. 27—34. Bather, Journ. hell. 1893, 232 Fig. 1. Petersen, Röm. Mitt. 1897, 7; eb. 8 die Stabdreifüsse, auch aus Bronze, aber wie gebogenem Holz und Korbgeflecht nachgebildet. Goldbänder: Furtwängler, Arch. Zeit. 1884, 99 Taf. 8, 1. 9, 1. Fibeln: Perrot et Chipiez VII 253 Fig. 124—132. Nadel: Petrie, Illahun 1891, 19 Taf. 22, 1 (gefunden in Gurob mit ägäischen Tongefässen). Tsuntas, Ephimeris 1899, 102. Murray, Excavations in Cyprus 19. Sicherheitsnadel: Tsuntas and Manatt, Mycenaean age 163. 359. Hörnes, Serta Hartel. 1896, 97. Perrot et Chipiez VII 248. Körte, Anzeiger 1901, 6. Skalptur: Furtwängler, Gemmen 1900 III 57.

[2]) Skulptur: Hörnes, Urgeschichte Europas 393. Perrot et Chipiez VII 105. Xoana: Overbeck, Schriftquellen n. 226—255. Elfenbein: Perrot Chipiez 143 Fig. 21—25. Taf. 3. Terrakotten: eb. 149 Fig. 28—31. Winter, Jahrb. 1899, 74. Olympia: Ergebnisse IV Taf. 10—17. Lusoi: Reichel, Jahreshefte 1901, 38. Kalauria: Kjellberg, Ath. Mitt. 1895, 306. Fig. 24 folgg.

So gegensätzlich der spätmykenische und der geometrische Stil sich auch gegenüberstehen, so haben sie sich doch gelegentlich gepaart. Karische Vasen setzen auf mykenische Gefässformen geometrische Verzierungen, kretische und attische hingegen mykenisierende Ornamente auf geometrische Vasen. Und manche Bronzebleche mit geometrischen Zickzacks und Tangentenkreisen, aus Olympia und Dodona, nehmen als Randborte das rundformige „Flechtband" an. Es darf die Gesellung so heterogener Ornamente wie Tangentenkreise und Flechtband nicht überraschen, denn sie sind Geschwister, Kinder derselben Mutter und desselben Vaters, des Spiralbandes und des Zirkels. Das dem zweiten Jahrtausend so werte Spiralband sehen wir in der assyrischen Zeit gewandelt, in zweierlei Art, beides durch den technischen Zwang, mit dem Zirkel konstruieren zu müssen; Ansätze hierzu lassen sich schon an den über geschnittene Holzmatrizen gepressten Goldblättchen aus den Burggräbern von Mykenä beobachten. Eine lockere Reihe konzentrischer Kreischen, durch gleichlaufende Tangenten verbunden, ergab die „Tangentenkreise", welche der geometrische Stil sich wählte; eine geschlossene Kette nicht ganz durchgezogener, sich schneidender Kreischen ergab das „Flechtband", welches zuerst an einem Ring aus Vafio und an einer Bügelkanne aus Jalysos vorkommt, weiter aber zum Lieblingsornament der assyrischen Zeit, auch der Assyrer selbst wurde. In Nordsyrien gilt es vielen als Beweis assyrischer Invasion, uns jedoch auch nur als Zeichen der assyrischen Zeit. Es will unter die Weltherrscher gezählt sein als ein kürzester Ausdruck damaliger Weltkunst.[1])

Die Fernwirkung der griechischen Kunst in Westen und Norden will noch beachtet sein. Italien entwickelt die „ältere Villanovakultur", charakterisiert durch Schachtgräber (pozzi) mit wenig Metallsachen aber vielen Tongefässen; jene wurden graviert und gestrichelt, diese nahmen vorübergehend wohl gemalte Verzierung an, fielen aber immer wieder in die altherkömmliche Ritztechnik zurück. Auch die Vasenformen blieben die in den Terramaren üblichen; eigentümlich ist der Typus der Hausurnen. Die Verzierung sowohl der Metall- wie der Tonwaren unterlag der Herrschaft des geometrischen Stils unter Beschränkung auf das Linearornament. Bei manchen selbständigen Regungen und im ganzen barbarischen Gepräge kann die Villanovakultur ihre Abhängigkeit vom Griechischen nicht verleugnen. Schon damals müssen östliche Händler, Phönizier oder Griechen nach Italien gekommen sein und mögen sich vereinzelt dort schon niedergelassen haben. Es bleibt hier noch vieles zu erforschen, wir nennen die wichtigsten Fundbezirke. Sizilien trat damals in seine „dritte sikelische Periode" ein (Hauptstätte Finocchito); in Süditalien wird die Klasse der „altapulischen Vasen" bemerkt; in Latium kommt das Albanergebirg, auch Rom in Betracht, nebst dem Faliskergebiet mit seinen alten Siedelungen und Gräbern, in Etrurien näher der Küste Tolfa und Allumiere, sodann die Nekropolen von Corneto, Vulci, Bisenzio, Chiusi, Vetulonia; endlich in Oberitalien die älteste Gräberstadt von Bologna (scavi Benacci I).[2])

---

[1]) Karien: Paton, Journ. hell. 1887, 66. Winter, Ath. Mitt. 1887, 221. Dümmler, eb. 1888, 273. Helbig, Gött. Nachr. 1896, 233. Kreta: Wide, Jahrb. 1899, 41. Attika: eb. 1900, 49. Olympia: Ergebnisse IV Taf. 28, 629—632. 32, 601. Dodona: Karapanos, Dodona Taf. 49, 16—18. Assyrien, Assurnasirpals Fayencen: Layard, Mon. I Taf. 86. Perrot et Chipiez II Taf. 13.

[2]) Italien: Gsell, Fouilles de Vulci 1891, 249. Hörnes, Urgeschichte Europas 403. Böhlau, Festschrift Kassel 1895, 89 Zur Ornamentik der Villanovaperiode; Jahrbuch 1900, 190. Sizilien: Orsi, Röm. Mitt. 1900, 62. Süditalien: Petersen, Röm. Mitt. 1899, 176. Altapulisch: Perrot et

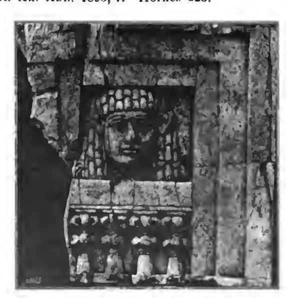
Eine Tempelruine zu Ardea mit Wandgemälden galt in der Kaiserzeit für älter als Rom. Es ist schwer zu glauben, dass ein Tempel des achten Jahrhunderts auch nur als Ruine sich in die Kaiserzeit sollte gerettet haben; wer sich aber eine Vorstellung davon machen möchte, wie Wandmalereien jener Zeit ausgesehen haben könnten, der müsste sich in tirynthisch-mykenischer Freskotechnik Zeichnungen wie etwa die der spätmykenischen cyprischen Vasen ausgeführt denken.[1])

In der östlichen Alpenzone zwischen Adria und Donau setzte etwa um 800 die Vorstufe der „Hallstattkultur" ein, welche auch wieder aus südöstlichen Einflüssen erklärt wird; alsbald knüpfte sich eine analoge Entwickelung in Oberbayern und Oberpfalz an. Der Norden, speziell Dänemark, befand sich schon seit dem Beginne unserer Periode in seiner „älteren Bronzezeit"; ein erster kräftiger Stil verbindet mit altgeometrischem Gestrichel den Reichtum mykenischer Spiralmuster, die man sich auf den Wegen des Bernsteinhandels nach dem Norden gebracht denkt. Seit etwa 900 versiegte das schwingende Leben dieser Ornamentik auch dort, indem zum Beispiel statt der Spiralen konzentrische Kreise gesetzt wurden. Das untere Donaugebiet, Ungarn, der Heimat der Künste soviel näher gelegen, erlebte bereits seine „jüngere Bronzezeit". Neben geometrischen Ornamenten spielen auch hier mykenisierende die Hauptrolle; aus ihnen entwickelte sich schliesslich der spezifisch ungarische Bronzestil, den ein sichelförmiges Blatt charakterisiert. Fernwirkung endlich in nordöstlicher Richtung lässt sich in Armenien erkennen, wo die Funde von Kalakent eine wechselseitige Durchdringung entarteter mykenischer und geometrischer Elemente bekunden.[2])

Chipiez VII, 206, 6. Latium: Pinza, Bull. com. 1898. 1900, 147. 363, Taf. 10—13. Rom: Mariani, Bull. com. 1896, 5. Falisker: Peterseo, Röm. Mitt. 1891, 226. Barnabei, Lincei Mon. 1894. Etrurien: Martha, l'art étrusque 1889, 32. Tolfa: Klitsche de la Grange, Röm. Mitt. 1891, 221. Vetulonia: Falchi, Vetulonia 1891. Bologua: Montelius, Civil. primit. en Italie I 1895 Taf. 73—75. Gerippte Cisten: Mau bei Pauly-Wissowa III 2604.

[1]) Ardea: Plinius Nat. hist. XXXV 17. Cyprisch: Furtwängler und Löschcke, Myk. Vasen 24 Fig. 14—17.

[2]) Hallstattvorstufe: Hörnes Urgeschichte Europas 438. Oberbayern: Naue, Rev. arch. 1895 II 40. Hörnes 585. Norden: Sophus Müller, Nord. Altertomskunde I 1897, 217 Taf. 1—2. Hörnes 592. Ungarn: Hampel, Altertümer der Bronzezeit in Ungarn 1886 folgg. Hörnes 587. Armenien: Virchow, Berl. Ak. Abh. 1895, 7. Hörnes 625.



Elfenbeinrelief aus Kalach.

Zweiter Teil. Die Zeit der Hellenen.



Wasserspeier aus Himera.

Die Zeit der Weltherrschaft des Orients ging im Gebiete der Kunst zu Ende, an die Stelle traten die Griechen. Dass sie nicht ganz von vorne anfingen, dass sie die künstlerischen Errungenschaften des Orients nicht unverwertet liessen, haben wir gesehen und werden es ferner bestätigt finden. Aber in glücklicher Mischung Eigenes und Angeeignetes vermählend erzeugten sie das vollkommen Schöne. Sie gaben der Kunst ein neues Leben voll Geist, eine Überlegenheit der Form, welche auch der Orient selbst willig anerkannte. Die Blüte der griechischen Kunst ist die Blüte der alten Kunst überhaupt.

Erste Periode. Der altertümlich-griechische Stil.

Zunächst beschäftigt uns der archaische Stil der Griechen und was in der alten Welt mit ihm zusammenhing. Wir verfolgen, wie er in der Epoche der Koloniegründungen sich konstituierte, wie er dann unter der jüngeren Tyrannis seine Blüte erlebte, um während der Perserzeit die Kunst in neue Bahnen zu entlassen.

Epoche der Marmorbildnerei und des Steintempels.

Weltbild.

Noch im achten Jahrhundert hob die Epoche an und erreichte ihren Höhepunkt im Beginne des sechsten, im Säculum des Nebukadnezar, des Solon; sie erwuchs in der gedankentragenden Atmosphäre, welche dem Verfassungsgesetz und der Naturwissenschaft den Atem gab, da neben der griechischen Elegie und Lyrik die israelitische Prophetie neue Töne anschlug.

Die Fülle des persönlichen Lebens macht das Hellenenvolk sogleich anziehend, das Durcheinanderlaufen von lauter selbsttätigen Individuen, die freie Initiative, welche sie auf allen Pfaden finden lässt. Um die Zeit, da die Phokäer im fernen Westen Marseille gründeten, trieben die Verfassungskämpfe den Adeligen Antimenidas aus seiner Stadt Mytilene und in das Heer Nebukadnezars; einen Goliath erschlug er im Kampfe und ein kostbares Schwert mit elfenbeinernem Griff brachte er heim; beides preist im Liede sein Bruder, der berühmte Alkäos, welchen selbst unterdessen die Meerfahrt bis nach Ägypten geführt hatte.

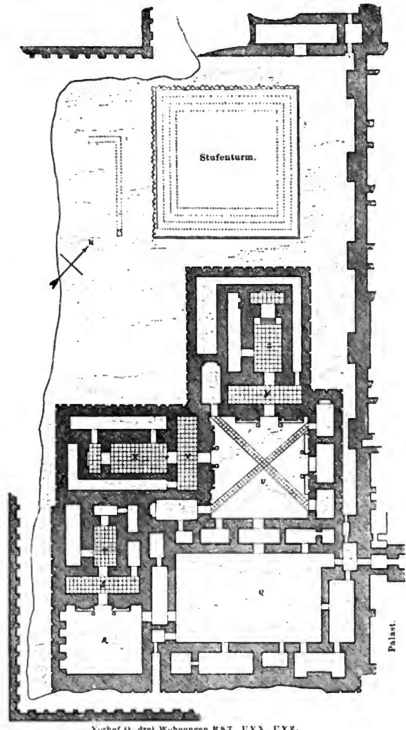
Ägypten lebte noch einmal auf unter der welt- und kunstgeschichtlich gleich merkwürdigen sechsundzwanzigsten Dynastie. Diese Saïten versuchten eine Restauration des Pharaonenreiches und der alten Pharaonenkunst. Necho I (671) musste die assyrische Oberherrschaft dulden; erst Psammetich I. wurde mit Unterstützung der Lyder und der Jonier Meister des Landes und ward der Erneuerer des Reiches. Jonische und karische Söldner, welche durch ihre den Orientalen ungewohnte Rüstung imponierten, siedelte er in Daphnä zum Schutze der Ostgrenze an, griechischen und phönizischen Händlern öffnete er die Küste. Necho II. versuchte einen Kanal vom Nil nach dem roten Meere zu graben und sandte eine Expedition phönizischer Schiffe zur Umsegelung Afrikas aus.

Auf Necho folgte Psammetich II. (594). Unter einem der Psammetiche war es, dass die griechischen Söldner gen Nubien hinaufzogen, in Ipsambul Halt machten und vor dem grossen Grottentempel in das rechte Bein des zweiten Kolosses ihre Namen schrieben, die man jetzt noch dort liest, als urkundliche Bezeugung des Hellenisierens der Saïten und als eines der ältesten Denkmäler griechischer Schrift. Der letzte Saïte von Namen, der Eroberer von Cypern, Amasis (569), welchen Herodot mit dem Beinamen des Philhellenen auszeichnet, nahm eine Fürstentochter aus dem griechischen Pflanzstaat Kyrene in die Zahl seiner Frauen auf, verlegte die jonischen Söldner, bisher zur Grenzbewachung bestimmt, nach Memphis und machte sie zu seiner Leibwache. Den griechischen Kaufleuten, welche in Ägypten ansässig werden wollten, gab er wohl nicht zuerst die Stadt Naukratis mit dem Privileg, einziger Importhafen für fremde Schiffe zu sein; eine Anzahl kleinasiatischer Städte tat sich zusammen und stiftete ein gemeinsames Heiligtum, das Hellenion, andere gründeten Filialkulte ihrer heimatlichen Götter, Milet ein Apollonion, Samos ein Heräon, Ägina ein Zeusheiligtum. Ausgrabungen an der Stätte von Naukratis haben das Hellenion, das Apollonion und andere Reste altgriechischer Zeit zu Tage gebracht.[1])

In grossem Massstabe nahm Amasis den alten Pharaonenbrauch wieder auf, die Tempel des Landes zu vergrössern. Theben und Memphis wurden bedacht, Saïs aber besonders reich; unter anderem liess er eine monolithe Kapelle, 21 Fuss lang, aus den Brüchen von Elephantine dorthin schaffen. In Saïs baute er sich auch das Grab; die Säulen des Peristyls trugen Palmkapitelle. Überhaupt bemühten sich die Saïten redlich, die erloschene Flamme der Kunst wieder anzufachen; man restaurierte und restituierte, den Tempelbau und das Grab des alten Reiches, den Sarkophag, die Reliefs, die Statuen, man wiederholte das Höhlengrab des neuen Reiches, dies allerdings gesteigert durch übertriebene Verlängerung der Syrinx und Hinzufügung eines Vorhofes mit Pylon. Kopiert ward auch die alte Plafondmalerei mit geringen, aber zur Stilkritik genügenden

[1]) Daphnae: Petrie, Tanis II 1888. Naukratis: Petrie, Naukratis I 1886. E. Gardner Naukratis II 1888. Hogarth und Edgar, Annual V 1898, 26. 47.

Abweichungen. Die Plastik hält die überlieferten Typen fest, was unsere Museen an ägyptischen Figuren haben, kommt überwiegend aus jener Zeit.[1])



Vorhof Q, drei Wohnungen RST, UVX, UYZ.
Harem des Palastes zu Chorsabad. (Place et Thomas)

Assyrien gelangte zur höchsten Blüte und grössten Prachtentfaltung unter den Sargoniden. Sargon (721) kämpfte mit Ägypten, unterwarf Syrien, doch ohne Tyrus, und herrschte über Cypern, wie seine dort gefundene Stele bezeugt. Er schuf sich eine neue Residenz, nördlich unweit Niniveh, ein Versailles hat man wohl gesagt, und nannte sie nach seinem Namen Sargonstadt, Dur Sargina (jetzt Chorsabad); sie stellt für uns die Norm eines assyrischen und überhaupt mesopotamischen Königsbaues in ihrer höchsten Entwicklung dar, umfassend ummauerte Stadt mit Burgterrasse, Palast mit Herrenhof, Frauenhof, Wirtschaftshof und Stufenturm. Sein Nachfolger Sanherib bändigte die Elamiter und die Chaldäer und setzte die Versuche gegen Ägypten fort, erneuerte Niniveh und errichtete sich dort einen Palast, welcher an Grösse alle früheren übertraf (Kuyundschik S. W.). Von ihm melden noch die Felsreliefs von Bavian und Malthai. Im siebenten Jahrhundert machen die letzten Sargoniden eine blendende Erscheinung. Assarhaddon zog nach Ägypten und fügte auf dem Rückweg zu den alten Triumphalreliefs Ramses II. am Engpass über dem Flusse Lykos auch seine Stele, um an diesem Völkertore den eingetretenen Umschwung der politischen Verhältnisse für

[1]) Restitutionen: Petrie, Hist. of Egypt I 59. Steindorff, Anz. 1893, 65. Borchardt, Pflanzensäule 1897, 20; Ägypt. Zeitschr. 1898, 1. Plafonds: v. Sybel, Kritik 13. Bronzen: Chassinat, Mon. Piot 1897, 16.

alle Zeiten zu beurkunden. Zehn Paläste und sechsunddreissig Tempel hat derselbe König gebaut, seinen Hauptpalast in Kalach (Nimrud S. W.); die zur Wandbekleidung nötigen Steinplatten entnahm er älteren Palästen, besonders denjenigen Salmanassars II. und setzte sie blind auf, die alten Reliefs nach hinten. Psammetichs des I. Zeitgenosse Assurbanipal, der Sardanapal der Griechen, baute in Niniveh seinen Palast (jetzt Kuyundschik N.). Die grosse Invasion der Skythen, welche ganz Vorderasien bis zum persischen Golf überschwemmte, Mesopotamien verwüstete und entvölkerte, zerrüttete auch Assyrien; die letzten Königsbauten sind ärmlich. Endlich ging die Weltherrschaft in andere Hände über, Niniveh fiel, um nicht wieder aufzustehen (606).[1])

Die assyrische Architektur hat sich gegen früher nicht wesentlich geändert, als neuartig, auch nur in technischer Hinsicht, wäre eine Palastterrasse in Quaderbau zu nennen, die nordsyrischen gesäulten Hilanis blieben ein beliebtes, nicht mehr zu entbehrendes Element des Palastes. Bedeutsame Wandlungen aber erlebte die Skulptur. Sanheribs Reliefs machen die früher beiseite gelassene oder doch als untergeordnet behandelte Szenerie fast zur Hauptsache, zu einer Art landschaftlich ausgeführter Pläne, darin der zur Staffage gewordene Vorgang sich zu verlieren droht. Zuletzt stellen Assurbanipals Reliefs die höchste Blüte assyrischer Skulptur dar. Die mehr künstlerisch erfasste Landschaft wird zu den Figuren wieder in das richtige Verhältnis gesetzt und bisweilen wird eine gleichsam perspektivische Wirkung vorgetäuscht, dabei das Tier überraschend lebendig und mannigfaltig wiedergegeben.[2])

Babylon wurde Hauptstadt des semitischen Reiches; jetzt erst gewann die uralte Stadt den Glanz, dessen Vorstellung uns untrennbar mit dem Namen verknüpft ist. Nabopalassar, welcher mit Kyaxares von Medien die Assyrerherrschaft gestürzt, begann den Neubau mit Mauer und Palast; Nebukadnezar — er zerstörte Jerusalem und den Tempel (586) — hat das Reich und die Hauptstadt erst eigentlich gestaltet. Den Stufenturm des Bel Marduk und seinen Tempel Esagila (jetzt Tell Amran) vollendete er; beim Anheben seines Bauens die schene Legende vom Turmbau zu Babel entstanden zu denken, spricht an. Sich errichtete er einen neuen Palast (El Kasr) und seiner Gemahlin die gebirgige Heimat zu ersetzen, ersann er die „schwebenden Gärten"; Kalkmörtel erscheint zuerst in seinen Bauten. Einen neuen Stadtteil fügte er an und soll die Mauern und Türme der Umwallung zweihundert Ellen hoch gebracht haben. Die Quais des die Stadt durchfliessenden Euphrat festigten Backsteinmauern, eine Brücke aus Palmstämmen, über Steinpfeiler gelegt, verband die Hälften. Was Babylon an Denkmälern an die Forscher herausgegeben hat, stammt meistens aus Nebukadnezars Zeit, auch die feinsten der babylonischen Terrakotten und die Löwenfriese in glasiertem Tonrelief. Die Nachfolger setzten sein Werk fort, bis die Stadt dem neuen Eroberer zur Beute ward und das Weltreich den Händen der Semiten entfiel.[3])

In Syrien blühte zu allen Zeiten der Felsbau; aus Felsbau entwickelte Hochbaugräber zu Arvad, unter Einfluss der altjonischen Baukunst stehend, sind undatiert.

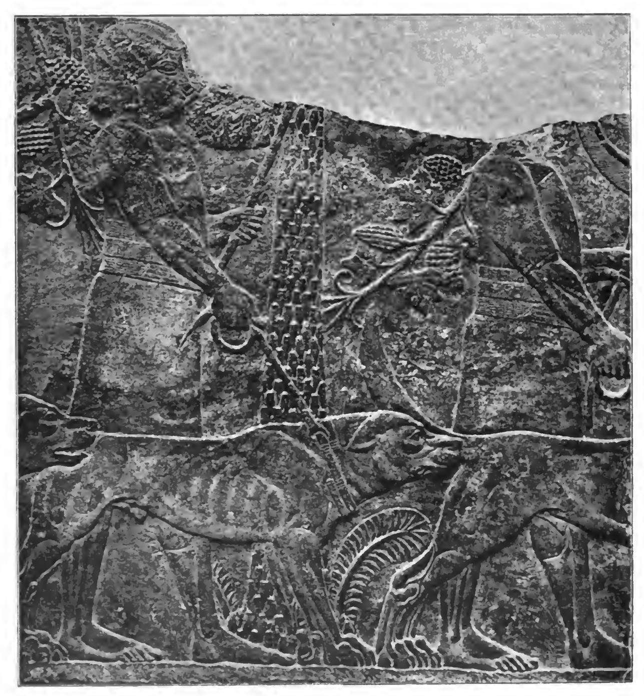
---

[1]) Sargon: Botta et Flandin, Monument de Ninive 1849. Thomas et Place, Ninive et l'Assyrie 1866. Perrot et Chipiez II 422. Sanherib: Layard, Mon. of Niniveh II 1853. Perrot et Chipiez II 461. Bavian: Layard, Mon. II Taf. 51. Malthai: Place, Taf. 45. Puchstein, Pseudohethitische Kunst 17. Assarhaddon: Petrie, Six Temples 1897, 18 Taf. 21. Sendschirli I 1893, 11 Taf. 1—3. Assurbanipals Reliefs: Perrot et Chipiez II 647.

[2]) Hilani: Puchstein, Jahrb. 1892, 1 Die Säule in der assyrischen Architektur.

[3]) Babylon: Ausgrabungen der deutschen Orientgesellschaft: deren Mitteilungen 1898 folgg.

Merkwürdig aber ist ein in Jerusalem zur Zeit des Königs Hiskias gegrabener Felskanal; von den zwei Endpunkten aus begann man die Arbeit; halbwegs trafen sich die Arbeiter, allerdings erst nach manchen Irrgängen.

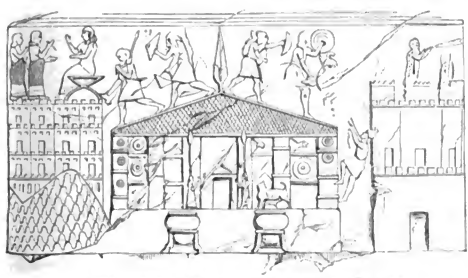


Jagdhunde im Park. Assyrisches Wandrelief.

Cyprische Königsgräber der „gräcophönizischen" Periode sind zu Tamassos ausgegraben worden, steinerne Kammern in eigenartiger Nachahmung von Holzbau mit Dachstühlen und Fenstern, mit Kapitellen, mit Riegeln und Schlössern; reiche Funde wurden gemacht an Metallarbeiten, Steinbildern und tönernen Kolossen. Cypern, inmitten von Asien, Ägypten und Griechenland gelegen, ein Zankapfel für alle drei,

schlug eine der Brücken zwischen Orient und Hellas; als Zeugen einer besonderen Schattierung des orientalisierenden Stils bietet es merkwürdige Silberschalen und bemalte Tongefässe.[1])

Östlich von Assyrien hatte sich Medien zu solcher Stärke entwickelt, dass es bei der Vernichtung Assyriens eine Hauptrolle zu übernehmen und alsbald sich bis tief in Kleinasien auszudehnen vermochte; dort stiess es mit der gleichzeitig emporgekommenen lydischen Macht zusammen. Um das Gleichgewicht der Mächte zu erhalten vermittelte Syennesis von Kilikien und Nebukadnezar von Babylon eine Einigung zwischen Alyattes von Lydien und Kyaxares von Medien, derzufolge der Halys als Grenze zwischen Lydern und Medern festgesetzt wurde und die beiderseitigen Königshäuser sich verschwägerten (585). Die medischen Könige residierten in Egbatana; sieben Mauern umringten die Burg. An Denkmälern der damaligen medischen Kultur fehlt es noch.[2])



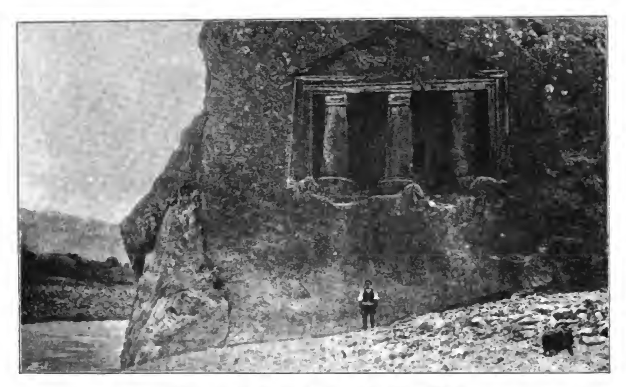
Armenischer Tempel, Assyrer plündern. Relief aus Chorsabad.

Die Kriegszüge der Assyrer erstreckten sich nördlich nach Armenien, wo zu Salmanassars Zeit ein neues Königreich entstanden war. Armeniens kulturgeschichtliche Stellung bestimmt sich nach seiner Mittellage zwischen Kleinasien und Assyrien. Ein Tempel mit Giebel und sechs Säulen in der Front, geschmückt mit Rundschilden aus welchen Löwenrachen schauen, und vor welchem Dreifüsse mit eingesetzten grossen Kesseln neben einigen Statuen sich befinden, erscheint in einem Relief Sargons aus Chorsabad: der Giebel hat die Dachform der nördlichen Zone, Löwenschilder, Kessel und Statuen sehen aus wie assyrische Kunst. Auch Einzelfunde aus Wan, Waffen und Möbel, nehmen an dem Stil teil, welcher in Assyrien und nicht bloss dort herrschte.[3])

Die nordsyrische Kunst bewährte noch in der spätassyrischen Zeit ihre Lebenskraft und gerade in dieser Zeit bewährte sie ihre Bedeutung recht intensiv. In Sendschirli, auf dem höchsten Punkte der Akropolis, auf den Ruinen des ältesten Hilanis, erhob sich gegen Assarhaddons Zeit der Nordostpalast mit drei neuen Hilanis an zwei Höfen; anschliessende Badestuben und Vorratsräume beweisen, dass es sich um ebensoviele Wohnungen handelt. Bedeutsamer ist die völlige Einbürgerung des Typus und darin eingeschlossen die Einführung der Säule in Assyrien.[4])

[1]) **Tamassos:** Ohnefalsch-Richter, Anzeiger 1891, 74.
[2]) **Medien:** Perrot et Chipiez V 1890, 436. 499.
[3]) **Armenien:** Meyer, Gesch. d. Altertums I 417. Maspero, Hist. III 52.
[4]) Sendschirli II 1898, 141 Taf. 22.

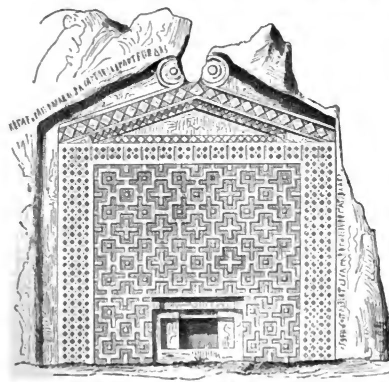
Die orientalische Grosskunst wirkte bis in das nördliche Kleinasien. Dort fühlten die Fürsten Paphlagoniens, wie einst die ägyptischen Gaufürsten, sich angeregt, über ihrem Fluss in die Felswand monumentale Grüfte brechen zu lassen, Wohnungen des Todes nach dem Muster der Wohnungen des Lebens, nördliche Giebelbauten mit gesäulten Vorhallen, wo die starken Schäfte und flachen Kapitelle an mykenische, die plattkugeligen Basen an hittitische Analogien gemahnen. Deutlich tritt die Wirkung orientalischer Vorbilder im Skulpturschmuck vor Augen, den Löwen, welche in Haltung und Umriss späteren assyrischen Beispielen gleichartig, auf der breiten Stufe vor den Säulen lagern oder im Giebel symmetrisch gegeneinander gestellt sich anblicken, einmal auch aus dem Kapitell der Säulen herausschauen (zu Iskelib).[1])



Paphlagonisches Felsengrab (Hambarkaya am Halys).
Nach G. Hirschfeld.

Phrygien, wo die „Hittiter" Spuren ihrer vorübergehenden Anwesenheit hinterlassen hatten, besitzt nun auch Denkmäler einheimischer Fürsten, Felsburgen, den altägäischen vergleichbar, Felsgräber und Felsheiligtümer. Die Felsgräber haben einen niedrigen Grabeingang mit Türrahmen, seltener eine vollständige Hausfassade, dafür ist die Grabkammer in den Formen des Hausinneren ausgebildet, die Decke als offener Dachstuhl. Die Leichen wurden auf den Boden gelegt oder auf Felsbänke, welche die Formen von metallenen Bettstellen mit aufliegenden Kopfkissen nachahmen. Vereinzelt im Inneren freistehend oder als Giebelstütze vorkommende Säulen haben Palmette- oder Volutkapitelle.

[1]) G. Hirschfeld, Berl. Akad. Abh. 1885 Paphlagonische Felsgräber. Perrot et Chipiez V 1890, 196. A. Körte, Ath. Mitt. 1898, 146.



Sog. Grab des Midas.

Die Heiligtümer sind teils aus dem Fels geschnittene Altäre, vielmehr Götterthrone, teils ebensolche Nischen mit einem Bild der Göttermutter und dahinter im Fels einem Opferschacht; doch ist der Typus nicht immer in allen Teilen vollständig wiedergegeben. Das älteste Exemplar, Delekli tasch, erscheint wie ein erster noch nicht abgeklärter Versuch, das schönste und berühmteste ist Jasili kaja, das „Midasgrab". Die Nische erinnert an die Scheintüren der altägyptischen Mastabas. Als Fassade gebildet wiederholt sie die Formen des Holzbaues und zwar mit dem nordischen Giebel, aber ohne Vorhalle; hier liegt mehr Schreinerwerk zu Grunde. Eckpfosten und Giebelränder waren da mit Brettern verkleidet, verziert mit ausgestemmten, übereckstehenden Quadraten; die Wand deckt in ähnlicher Flachskulptur ein aus dem Schachbrett entwickeltes Mäandernetz. Kütschük jasili kaja nimmt in dies Fassadensystem einen jonischen Lotos- und Palmettenfries auf. An der Stätte von Gordion (Pebi) fanden sich Reste eines Tempels, in Holz und Lehm errichtet und mit Kacheln und Kästen aus gebranntem Ton verkleidet, das Giebeldach mit Ziegeln gedeckt und mit Stirnziegeln geschmückt, die Kacheln, Kästen und Stirnziegel reliefiert, nicht aber glasiert, sondern weiss bemalt mit schwarz und rot. Sie zeigen dieselben teils sagen wir phrygischen, teils griechischen Dekorationsmotive wie die Felsfassaden und scheinen die zur Erklärung der Fassaden aufgestellte Hypothese zu bestätigen, ihre eigentümliche Verzierung sei kachelbekleideten Gebäuden nachgebildet. Damit würde die Imitation von Stemmwerk und Webmustern auf den Töpfer zurückgeschoben.

Von den Bildern der Göttermutter ist nicht viel erhalten; charakteristisch aber sind die übrigen Skulpturen: am Arslan kaja sitzt die Göttin zwischen zwei aufgerichteten Löwen, ein ebensolcher viel grösserer nimmt die eine Nebenseite des Denkmals ein, ein schreitender Greif die andere; im Giebel steht eine Firststütze zwischen zwei Sphinxen. Das Felsgrab Arslan tasch stellt statt der Firststütze eine freiendende Säule zwischen zwei ähnlich wie am mykenischen Torrelief aufgerichteten Löwen dar, zu deren Füssen spielen Junge. Das zertrümmerte Grab Hairan veli zeigt einen Löwen in harter Stilisierung und flächenhaftem, gleichsam ausgesägtem Relief, und ein Gorgoneion zwischen zwei griechisch gerüsteten Kriegern. Dazu noch der Löwenfries von Ankyra.[1])

[1]) Phrygien: Perrot et Chipiez V 1890. Felsburgen: v. Reber, Bayer. Akad. Hist. Abh. 1898, 580. Felsgräber: ders. 546 Fig. 1—4 Taf. 1—2. Körte, Ath. Mitt. 1898, 121. Götter-

Lydien, der mittlere Teil des westlichen Kleinasiens, von Hermos und Mäander durchströmt, seit dem zwölften Jahrhundert unter dem freilich sagenhaften Geschlechte der Herakliden, während jenes Zeitraumes durch die hellenische Besiedelung der Küste von derselben zurückgedrängt, nahm mit dem siebenten Jahrhundert einen neuen Aufschwung unter der Dynastie der Mermnaden, deren Stifter Gyges gegenüber dem letzten Herrscher aus dem alten Hause die Unterstützung des delphischen Orakels fand. Schaukelnd zwischen den rivalisierenden Mächten Assyrien und Ägypten, befestigten die lydischen Könige ihre Stellung und versuchten nun auch die Küste wieder zu gewinnen, mit Einschluss der grossen Griechenstädte, deren Partikularismus den lydischen Bestrebungen auch zu Erfolg verhalf. Der Invasion der durch die nachdringenden Skythen vom Nordrand des Pontus vertriebenen, über Balkan und Bosporus nach Kleinasien gekommenen Kimmerier machte Alyattes ein Ende und gewann mit dieser Tat die Herrschaft über Kleinasien (617). Der Besitz der Goldwäschereien des Tmolos, die günstige Lage auf den grossen ostwestlichen Handelsstrassen, das Einströmen der Schätze Kleinasiens in die Hauptstadt, alles wirkte zusammen, um Sardes zu einer der glänzendsten unter den orientalischen Residenzen zu machen; als die den Joniern nächste, war sie für dieselben der verführerische Inbegriff einer solchen, Hauptvermittlerin des orientalischen Wesens an die empfänglichen Griechen, aber auch umgekehrt des griechischen an die Asiaten. Denkmäler der lydischen Monarchie sind die zahlreichen hohen Grabhügel in der Nähe von Sardes, Erdkegel auf kreisrunden gemauerten Sockeln; der 230 Fuss hohe Tumulus des Alyattes ragt unter den anderen hervor; ihn krönen fünf kugelig endende Steine. Sonst wären von lydischen Funden nur die Reliefs aus der Gräberstadt Bin tepé und ein paar Goldsachen, Blattgold zum Aufnähen anzuführen.[1])

In Lykien entwickelt sich eine Felsarchitektur, Grottengräber mit architektonischen Fassaden und scheinbare Freibauten, die aber auch aus dem Fels geschnitten sind, teils in Haus-, teils in Turmform, die unverfälschte Übertragung eines Holzbalkenbaues in Stein. Mehrere Formen, welche in der Technik des Zimmerbaues ihren Ursprung haben, sind im Steinbau treu nachgebildet: Schwellen mit kufenartig aufgebogenen Köpfen; wagrechte, aus Balken gefügte Rahmen, darauf Ständer und Riegel, runde und kantige Deckhölzer mit vortretenden Köpfen, Verkröpfung der Balkenköpfe; dazu die Verschalungen des deckenden Estrichs. Auf diesen ist vielfach eine Art Holzlaube gebaut, in Kielwölbung. Die schlicht gelassenen Grabtürme bergen in ihrem Kopfteil die Grabkammer, deren Aussenflächen skulpiert zu sein pflegen. Älteste Exemplare sind die von Trysa, mit Leichenzug, und von Xanthos, mit löwenbezwingendem Heros vorn, Löwe auf Stier und Löwin mit Jungen an den Seiten, Ritterzug hinten.[2])

---

throne: v. Reber, 582 Fig. 8—10. Körte 118. Felsnischen: v. Reber, 560 Taf. 3—8. Körte 80 Taf. 1—3. Gordion: Körte, Anz. 1901, 1. Kachelhypothese: Ramsay, Journ. hell. 1889, 149. Ankyra, Crowfoot, Journ. hell. 1899, 45 Fig. 5.

[1]) Lydien: Perrot et Chipiez V 1890, 239. Tumuli: Paton, Journ hell. 1900, 65. Bin tepé: A. Smith, Catal. Brit. Mus. Sculpt. I 1892 n. 22. 23.

[2]) Lykien: Benndorf und Niemann, Reisen in Kleinasien I 1884, 95. Benndorf, Jahreshefte 1899, 20. Perrot et Chipiez V 1890, 337. Trysa: ebenda 390 Fig. 273—275. Xanthos: A. Smith, Catal. Brit. Mus. Sculpt. I 1892, 46 Taf. 2. Vergl. die Löwen bei Benndorf und Niemann Taf. 28.



Bronzener Greifenkopf.
Ausgrabungen zu Olympia.

Die Griechen fesseln unsere Aufmerksamkeit von jetzt an vor allen anderen Völkern.[1])

Auf Asiens Schwelle, an der kleinasiatischen Küste sitzend, gewannen die dortigen Griechenstädte Schätze aus Asiens Reichtum. Von all dem Glanze blieb uns wenig, ein paar Trümmer, eine Hand voll Scherben. Nur langsam entnimmt dort die Ausgrabung dem verwüsteten Boden eine spärliche, immer lehrreiche Beute; Phokaea und Klazomenae, Samos, Milet, Kamiros auf Rhodos, seien als Fundgruben genannt. In der Äolis lernen wir eine Spielart des jonischen Baustiles kennen. Die jonischen Städte selbst standen in ihrem vollen Safte, Smyrna keck hingestellt vor Sardes' Toren. Endlich überboten sie sich in gewaltigen Bauleistungen, welche als ein Ausdruck ihres Stadtstolzes in den mittelalterlichen Domen eine Parallele haben, auch darin, dass sie, obwohl fremde Beisteuer nicht verschmäht ward, doch über die Kräfte gingen. Ephesos begann um 570 einen neuen Tempel der Artemis mit ringsumlaufender Doppelhalle, bei 425 Fuss Länge des Tempels und 60 Fuss Schafthöhe; 120 Jahre bauten sie daran. Chersiphron von Kreta, ihr erster Dombaumeister, stellte die Säulen auf, sein Sohn Metagenes legte die Epistylbalken. Samos errichtete der Hera einen neuen Tempel, ebenfalls in kolossalen Dimensionen, unter Leitung des einheimischen Künstlers Rhoikos. Milet besass ein Heiligtum und Orakel des Apollon im Vorort Branchidä; auch die Milesier mussten darauf denken, ihrem Gott einen neuen Tempel zu bauen. Vielleicht angeregt durch die Königsstatuen vor den ägyptischen Pylonen und die zu deren Eingängen führenden Sphinxalleen, säumten sie die Tempelstrasse mit Weihbildern in Gestalt Thronender.[2])

Hellas hatte unterdes wichtige Veränderungen durchgemacht. Schon in der vorigen Periode vollzog sich der Übergang vom Kantonkönigtum zur aristokratischen Republik. Seit nun neben der landbauenden eine städtische Bevölkerung sich bildete, industriell, merkantil und insbesondere maritim, konnten die alten sozialpolitischen Verhältnisse nicht standhalten. Unter lange sich fortsetzenden Reibungen und Zuckungen ward der Geburtsadel durch den Geldadel ersetzt. Aufgeweckte Söhne des alten Adels ersahen da den Vorteil, sich an die Spitze der Bewegung zu stellen, den Geschlechterstaat zu stürzen und ein neuartiges monarchisches Regiment aufzurichten, die Tyrannis. Gestützt auf die Lanzen ihrer Leibwache, getragen vom demokratischen Adelshass, durch gemeinnützige Unternehmungen in grossem Stil (wodurch denn auch die Kunst Förderung erhielt) das Volk beschäftigend und sich ein Ansehen gebend, wussten die Tyrannen zum Teil mit viel Geschick sich kürzer oder länger zu behaupten, ihre Herrschaft selbst in die zweite und dritte Generation zu vererben. In ihrer

---

[1]) Perrot et Chipiez VII 1899, 293 La Grèce archaique.

[2]) Chersiphron: Fabricius bei Pauly-Wissowa III 2242. Heraeon: Perrot et Chipiez VII 604. Fabricius, Anzeiger 1889, 40.

älteren Periode, welche in das siebente Jahrhundert fällt, finden wir die Tyrannis in peloponnesischen Städten wie Korinth und Sikyon und in dem benachbarten Megara. In Sikyon herrschten die Orthagoriden (seit 665); natürlich beteiligten sie sich wesentlich an der Kunstblüte ihrer Stadt. Der zweite aus dem Hause, Myron, baute ein Schatzhaus in Olympia, mit zwei Kammern von Erz, eine im dorischen, die andere im jonischen Stil. Korinth stand in hoher Blüte, als ein Mittelpunkt der Industrie und des Handels, der Schiffahrt und des Schiffbaues. Hier gewann Kypselos die Alleinherrschaft (655), welche noch auf seinen Sohn Periander überging. Jener errichtete in Delphi ein Schatzhaus, in welchem auch die wertvollen goldenen und silbernen Weihgeschenke des Midas von Phrygien und des Gyges von Lydien niedergelegt wurden. Nach Olympia weihte er den aus Gold getriebenen kolossalen Zeus, Periander die geschnitzte Lade, zwei Prachtwerke des alten Stils. Theagenes von Megara (625) führte eine Wasserleitung zur Stadt und baute dazu ein grossartiges Brunnenhaus mit einer Säulenhalle und sonstigem reichen Schmuck.

Ausser Korinth denkt man sich auch Chalkis als einen Herd der Industrie, besonders für Erzarbeit. In Athen blühte immer das Töpfergewerbe.

Der heilige Hain von Olympia begann sich zu einem Mittelpunkt der griechischen Welt zu entwickeln, auch der Kunstwelt.[1])

Die Hellenen waren gewachsen an Volk, an Kraft und Mut. Sie hatten nicht Raum genug, und die städtische Industrie suchte erweiterte Absatzgebiete. Dem bereits bewährten Scharfblick im Ausspähen günstiger Positionen folgend, befuhren sie das Meer, überallhin ihre Blicke richtend und bis an die entferntesten Küsten des Mittelmeeres und des Pontus ihre Pflanzstädte werfend, das Gebiet ihrer künftigen Kulturherrschaft bereits in weiten Grenzen gleichsam absteckend. Hauptausgangspunkte, Mutterstädte der bedeutendsten Pflanzstädte waren in Hellas Chalkis und Korinth, in Kleinasien Samos und Milet. Chalkis ging voran; einerseits gewann es im nördlichen Teil des ägäischen Meeres die Halbinsel Chalkidike für die jonische Kultur, andererseits fuhren seine Schiffe nach Sizilien und gründeten an dessen Ostküste Naxos (735), Katane und Leontinoi, an der Meerenge Zankle (später Messana, Messina) und Rhegion, am tyrrhenischen Meer auf vortretender Landspitze zwischen Kampanien und Latium vielleicht früher schon Kyme. Seinen Spuren folgten die Korinther und gründeten Syrakus an günstigster Stätte und zu grösster Zukunft bestimmt. Sparta entsandte die Stifter Tarents; an der Südwestseite Unteritaliens erwuchsen auf einem Boden, welcher hundertfältige Frucht trug, die achäischen Kolonien, vorzüglich Sybaris, zu sprichwörtlicher Üppigkeit. Noch weiter westlich wagten sich die Samier, bis Tartessos und brachten reichen Gewinn heim (Koläos 640). Die Phokäer gründeten Massalia (Marseille) und später Alalia auf Corsica, gegenüber Etrurien, als offene Nebenbuhler der Karthager. Andere Wege ging Milet; viele Kolonien stiftete es rings am schwarzen Meer, an dessen Eingang Megara Byzanz erbaute. Wieder andere wandten sich nach Süden und Osten, Dorer von der Peloponnes und von Thera gründeten an der gegenüberliegenden Küste Afrikas in fruchtbarem Gebiet Kyrene.

Die Kolonien gaben der längst eingeleiteten Verbreitung griechischer Form erst den kräftigen Rückhalt, wie er zur Hellenisierung der Hinterländer nötig war. Die

---

[1]) Myron: Frazer, Pausanias IV 58. Megara: Delbrück und Vollmöller, Ath. Mitt. 1900, 23. Olympia: Ergebnisse der Ausgrabungen, Text- und Tafelbände.

einheimische Bevölkerung Siziliens ging noch eben vorher zur „vierten sikelischen Periode“ über, welche durch die griechisch bemalten Vasen von Licodia bezeichnet wird. Die ältesten Gräber von Syrakus aber, in der Nekropole del Fusco, stehen bereits unter dem Zeichen eines neuen Stiles. In Italien waren die Etrusker dasjenige Volk, welches zuerst regeres Leben entwickelte, ummauerte Städte und Tempel baute, auch auf kunstgewerblichem Gebiete den Einwirkungen des vorgeschrittenen Auslandes sich zugänglich erwies. Naturgemäss sind es vor anderen die südetrurischen mit den latinischen Städten, deren Denkmäler ihre wachsende Anteilnahme an der Weltkultur bezeugen. Die Gräber Mittelitaliens gingen damals von der Schachtform zum Langgrab (fossa), weiterhin zum Kammergrab über. Als besonders namhaft erwähnen wir die reichen Gräber von Präneste (Tomba Bernardini), Falerii (Civita-Castellana), Caere (T. Regulini-Galassi), Tarquinii (Tomba del guerriero) Vulci (Stätte Polledrara, Grotta di Iside), Vetulonia (Tomba del duce); ihr Inhalt ist ein Niederschlag der damals im Welthandel verführten Erzeugnisse der Kunstindustrie, von so internationalem Gepräge, dass der Ursprung der einzelnen Stücke, ob phönizisch oder lydisch, hellenisch oder etruskisch, bis jetzt noch nicht festgestellt werden kann. Etruskisch jedoch sind die bronzenen Aschenurnen, welche in Wiederaufnahme des Typus der Gesichtsurnen den Verstorbenen vorstellen.[1])

Auf der Grenze von Etrurien und Latium erhob sich in dieser Zeit Rom. Rom und Latium gehörten zum südetruskischen Kulturkreis. Wir hören, ursprünglich sei in den römischen Tempeln alles tuskanische Kunst gewesen, das war eben südetruskisch, genährt von den zugebrachten Vorbildern archaisch-hellenischer Werke. Es hat sich eine Überlieferung gebildet, in welcher sich sowohl die Einheitlichkeit der römischen und etruskischen, wie deren Abhängigkeit von der griechischen Kunst ausspricht. Ein Mitglied des vor Demokratie und Tyrannis aus Korinth entwichenen königlichen Hauses der Bakchiaden, Demarat, sei nach Tarquinii in Etrurien gekommen und habe die plastischen Künstler (Modelleure, *Fictores*) Eucheir, Diopos und Eugrammos aus Korinth mitgebracht; von Demarat aber stammten die letzten römischen Könige. Sie übertrugen die von Griechenland ausgehende Kunstbewegung nach Rom, liessen das Bild der Diana für ihr grosses Heiligtum auf dem Aventin im Typus der ephesischen Artemis machen, führten zur Entwässerung des Forums die Cloaca maxima nach dem Tiber, legten den grossen Zirkus zwischen Palatin und Aventin an und umschlossen die Siebenhügelstadt mit einem Befestigungsgürtel.

Die künstlerische Überflutung Mittelitaliens ging nicht über den Apennin, Oberitalien lebte seine „Villanovazeit“ aus, kaum dass einzelne Quartiermacher des neuen Stils über die Adria dahin kamen; Zeugen die Funde von Novilara bei Pesaro, Este II, Bologna (San Francesco, Benacci II, Arnoaldi I). Weiter hinauf finden wir das Hinterland der istrischen und dalmatischen Küste, sodann die nördliche Alpenzone von Westungarn bis Burgund und ihr Vorland bis in die Oberpfalz und den Westerwald auf der Hauptstufe der „Hallstattzeit“, den Norden aber, Dänemark, in seiner jüngeren Bronzezeit. Die Fernwirkung der Mittelmeerkultur bestätigt sich endlich

---

[1]) Sizilien: Orsi, Röm. Mitt. 1898, 305. Syrakus: Mauceri, Annali 1877, 37 A-D. Fossagräber: Martha, l'art étrusque 1889, 98. Reiche Gräber: eb. 105. Gsell, Fouilles de Vulci 1891, 419. Civita-Castellana: Barnabei, Acad. Lincei Mon. 1894. Aschenurnen: Milani, Museo ital. I. Martha, l'art étr. 231.

auch in gleichzeitigen Fundstätten des Nordostens, am Dnjepr und im Kaukasus (Koban).[1])



Sardanapals Gelage. Assyrisches Wandrelief.

Charaktere.

Einheitliches Gepräge trägt die Kunst der Epoche vorab im Orient; ein gemeinschaftlicher Zug geht durch die Denkmäler der Saïten und Sargoniden. Der Orient hatte seine Formenwelt abgeschlossen; es ist kein Mark mehr drinnen weder hüben noch drüben. Altertümelei aber wirkt als unwahr immer unerfreulich; diese trostlose Erscheinung begegnet in der Weltgeschichte der Kunst zum ersten Male in den saïtischen Denkmälern. Über die innere Wertlosigkeit hilft auch nicht die saubere Arbeit hinweg, welche eine Finesse erreicht wie nie zuvor. In einigen Statuen findet sich selbst ein Schimmer von Freiheit in Haltung und in Bildung, wie ein Abglanz der Morgenröte, die jenseits des „Nordmeeres" das Erwachen einer glücklicheren Kunst verkündete. So gesellte sich auch in Assyrien einer innerlich armen und auf die Dauer bleiernen Überlieferung delikate Arbeit und, wie wir sagen mussten, in manchen Zügen ein überraschender Hauch künstlerischen Lebens. Neues Leben aber keimte eben in Griechenland auf, und es entfachte sich zu hellerer Flamme gerade im Verkehr mit Asien, mit Ägypten. So war die Frage berechtigt, welche gestellt worden ist,

[1]) Villanova II.: Martha, l'art étrusque 75. Hörnes, Urgesch. Europas 412. 544. 604. Novilara: Brizio, Lincei Mon. 1895. Este: Montelius, Civil. prim. I 273 Taf. 50—53. Bologna: eb. 333 Taf. 66—86. Hallstattzeit: Hörnes 437 und weiterhin. Norden: Sophus Müller, Nord. Altertumskunde I 372. Hörnes 594. Dnjepr, Arch. Anzeiger, 1897, 4. Kaukasus: Chantre, Rech. anthropol. dans le Caucase II 1887. Virchow, Gräberfeld von Koban 1883. Hörnes 623.

ob im letzten Aufleuchten der altorientalischen Kunst in Ägypten und Assyrien nicht der griechische Geist gewirkt habe. Wer soweit sich nicht vorwagen möchte, wird doch anerkennen, dass ein neuer Lebenshauch durch die Weltkunst ging, ein und derselbe Geist in Ost und West.[1])

Entgegengesetzt dem alternden Orient sehen wir das Volk der Hellenen in seinen Jünglingsjahren, es macht erst seine Schulzeit durch; es übt die eigene Kraft, versäumt dabei aber nicht, was aus dem Orient zu ihm kommt, als Lehrstücke zu studieren, das Brauchbare sich anzueignen und mit dem Selbsterzeugten zu verschmelzen. Damals flutete wieder eine Welle orientalischer Motive über das griechische Kunsthandwerk, immerhin so mächtig, dass man von einem „orientalisierenden Stil“ geredet wird. Das aus der Mykenäkunst entstandene, früh auch von den Assyrern übernommene Flechtband blieb in seiner Geltung. Neuerdings und in neuer Verwertung kamen die Lotosblumen herüber und die Palmetten, es kam Löwe und Adler, der Stier kehrte in die griechische Kunst zurück, das Reich der mischgestalteten Dämonen drang ein, alles freilich schon sogleich auf der Schwelle vom Griechengeist um- und neugeschaffen. Aus Eignem aber hatten die Griechen ihre Heroen und Götter beizutragen, einen unerschöpflichen Schatz, um dem Schmuck Gehalt zu geben. Wie aber in Bildnerei und Baukunst erst die verstärkte Berührung mit dem Ausland die monumentale Gestalt hervorbrachte, das wird seines Orts zur Sprache kommen. Für alle Gattungen also liegen in dieser Epoche, von der Kolonisation des Westens bis zur Zeit Solons, die Anfänge der klassischen Kunst.

Die griechische Kunst ist von vornherein zu reichem Leben bestimmt; aus Freiheit und Vielköpfigkeit hat es erst allmählich zu Einheit sich hinbewegt. Als ein lockeres Aggregat von Stämmen und Gauen tritt die hellenische Welt uns entgegen. Die Vorteile solcher Staatenbildung schöpfte es bis auf den Grund aus; da ist kein Zentrum, welches alle Kräfte und allen Besitz aufsaugt und in seinem endlichen Sturze das Leere hinterlässt. An ungezählten Punkten quillt tätiges Leben, ein rühriger Wettbewerb entfesselt alle Kräfte. Landbau, Gewerbe und Handel erblühen überall, die vielen Gemeinwesen beschäftigen viele Werkstätten, welche des Verbindenden nicht entbehren noch unberührt voneinander bleiben, aber jede ein Eigenes zum Ganzen zu steuern weiss. Die Kunstprovinzen wahrheitsgetreu abzugrenzen ist schwer. Meist liegt den Versuchen der Gedanke zu Grunde, dass die Stämme, Dorer und Jonier, die natürlichen Träger der im gemeingriechischen Wesen hervortretenden Besonderheiten seien. Doch würde es irre führen, die Tragweite jenes Gedankens zu überschätzen. Wer nun zur Aufklärung der alten Verkehrslinien innerhalb des griechischen Horizontes die Verbreitungsgeschichte des Alphabets zu Hilfe nimmt, lernt geradezu, dass die Hauptverkehrsströme keineswegs an die Stammesverwandtschaften gebunden sind, mehr schon an die Verzweigungen des Kolonialnetzes. Dass dieselben die Erzeugnisse der Mutterstadt zu verbreiten berufen waren, mindestens dass sie ihren Stil mitbekommen haben, sind natürliche Voraussetzungen.

Handelt es sich nunmehr darum, Funde aus Griechenland auf ihren Stil zu bestimmen, so fragt man nicht mehr bloss, ob urgriechisch oder orientalisch, oder orientalisierend, und wenn letzteres, ob von Syrien oder von Kleinasien her beeinflusst;

[1]) R. St. Poole, Catal. of coins of Alexandria 1892 XXXIII. Brunn, Geschichte d. Griech. Kunst I 1893, 107.

Assyrien bedeutet eine neue Phase des orientalischen Stils; jetzt hat sich in Griechenland jene Mannigfaltigkeit der Sonderarten auseinandergelegt, man fragt ob dorisch oder jonisch, ob kretisch oder chalkidisch, ob samisch oder grossgriechisch. Aus der Menge der Funde ist es wohl gelungen, unterscheidbare Klassen von Fabrikaten auszusondern, aber die Klassen von Metall- und Töpferwaren auf bestimmte Fabrikationsherde zurückzuführen, ist doch noch nicht für alle gelungen. Nun, uns kommt es zunächst darauf an, die Zeit der Denkmäler zu bestimmen und sie einzureihen in das Gesamtbild der Epoche.

Von den Künstlern zu reden, deren Werke uns beschäftigten, hatten wir bisher keine Veranlassung. In der orientalischen Kunst treten Künstler nirgends hervor. Unter den ägyptischen Porträtstatuen gibt es auch solche von Baumeistern; es ist aber nicht einmal sicher, ob diese wirkliche Techniker waren. In der Bibel wird der Erzgiesser von Tyrus genannt, welcher für Salomon die ehernen Geräte goss. Das homerische Epos belebt seine Schilderungen mit einigen fingierten Künstlernamen, von Holzbildnern, Schildmachern und Goldschmieden. Die orientalische und ältergriechische Kunst ist wesentlich Industrie, welche im ganzen wohl auf einem achtbaren künstlerischen Niveau steht, in einzelnen Erzeugnissen auch so namhaftes leistet, das der Künstler genannt werden konnte; im ganzen aber gilt, dass Industrieprodukte den Namen ihrer Urheber nicht verkünden, sondern stumm als Ware gehen. Aus der Reihe dieser namenlosen, von der Geschichte nicht genannten Handwerker treten allmählich die Künstler heraus. Die griechischen Meister sind aus dem Handwerk hervorgegangen, es hat lange gedauert, bis Kunstgewerbe und freie Kunst sich schieden.

Das Selbstbewusstsein der Künstler spricht sich in den Inschriften aus, welche sie an ihren Werken anbrachten. Gerade im ersten Erwachen des Künstlerbewusstseins äussert sich der Stolz am lebhaftesten; zu seinem beredten Ausdrucke bot die anfangs beliebte metrische Abfassung Raum. Der Künstler fühlt sich und seinen in Bewältigung technischer Schwierigkeiten und Lösung bedeutenderer Aufgaben wachsenden Wert. Er tritt in Wettkampf mit der Natur als Schöpfer lebendiger Gestalten.

Die Entfesselung der Persönlichkeit im Künstler befreit zugleich seine Individualität. Nicht bloss fühlt er sich als Künstler, sondern auch als eigengeartete Einzelperson. Die Künstler treten in Wettbewerb nebeneinander, selbst in formelle Konkurrenz. Es ist wohl kein Zufall, wenn gleichzeitig in der Poesie die Lyrik mit scharfer Betonung der Subjektivität der Dichter sich herausbildete.

Von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, nahm das Handwerk an Erfahrung stetig zu. Die Inschriften pflegen auch den Vater des Künstlers zu nennen, gewissermassen die alte Firma der Werkstatt; bei Arbeiten auf auswärtige Bestellung wurde auch der Heimatname beigefügt. Übrigens war die Kunst keineswegs in geschlossene Künstlerfamilien eingezwängt; zu hervorragenden Meistern drängten sich auch fremde Schüler. Die Meister selbst banden sich nicht an die Heimat, sie wechselten ihren Wohnsitz, und an den nationalen Festen fanden sich alle zusammen. So erhob sich der Kunstbetrieb aus örtlicher Beschränktheit; gegenseitiges Austauschen und Anregen steigerte das Vermögen und bereitete einen über die lokalen und Stammeseigentümlichkeiten sich erhebenden gemeingriechischen Stil vor.[1])

[1]) Künstler: Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer 1885. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler[2] 1889. Sellers, Pliny's chapters on art 1896; vgl. die Werke Overbecks,

Zuerst genannt werden einige Künstler, welche allerlei technische Erfindungen gemacht haben sollen. Diese Techniken waren im Orient und zum Teil auch bei den Hellenen freilich lange geübt; sie mögen von jenen Männern vervollkommnet worden sein. Diejenigen Techniken, in welchen die ersten namhaften Künstler arbeiteten, waren die herkömmlichen zwei Hauptkünste, einerseits Bildschnitzerei in Holz und Elfenbein, andererseits Metallarbeit, nämlich Goldschmiedekunst und Erzbildnerei in gegossener und getriebener Arbeit; die Glyptik schloss sich an, hinwiederum die Keramik; nebenher ging die Wirkerei, und die Malerei tat ihre ersten Schritte. Beachtenswert sind die vorkommenden Kombinationen von Einzelkünsten, etwa von Bildschnitzerei und Goldarbeit, wenn die geschnitzten Holzbilder ganz oder teilweise mit Gold überzogen wurden. Hiermit hängt eine andere Erscheinung zusammen, welche die Vollkraft dieser selbstbewussten Künstler beweist, und welche in der Blütezeit der neueren Kunst, der Renaissance, analog auftritt, die Vielseitigkeit der Künstler, ihre gleichzeitige Betätigung in verschiedenen Kunstzweigen, Bildschnitzerei und Metallarbeit, Goldarbeit und Erzguss, ja Baukunst. Im sechsten Jahrhundert trifft man solch umfassende Meister des öftern an.

Anfangend im siebenten, hauptsächlich im sechsten Jahrhundert treten in Jonien namhafte Künstler hervor. Mit einer eigenen Idee hat sich Glaukos von Chios berühmt gemacht. Für einen silbernen Mischkessel hat er das Gestell aus Eisenstäben „zusammengelötet“: vier Eckpfosten, durch Quersprossen zu einem abgestumpften Obelisken verbunden, trugen auf ihren hinausgebogenen Enden den Kessel, die Stäbe verzierte ornamentaler und figürlicher Schmuck. Alyattes von Lydien weihte das Gerät nach Delphi (um 600). Auf derselben Insel Chios waren Bildhauer, von Haus aus natürlich in Holz und vielleicht Elfenbein, aus dem Hause des Melas, Mikkiades, sein Sohn Archermos und so fort. Mikkiades und Archermos sind durch eine Inschrift aus Delos beglaubigt.[1])

Nach Samos gehört eine Gruppe oft erwähnter Künstler, Phileas und Rhoikos, Telekles und Theodoros, deren genealogische Beziehungen zueinander unklar überliefert werden. Wir finden sie als Bildschnitzer, als Goldschmiede und Erzgiesser; es heisst, Rhoikos und Theodoros hätten den Erzguss erfunden, gemeint ist wohl die Einführung des Hohlgusses lebensgrosser Statuen. Auch als Baumeister werden sie genannt. Den grossen Tempel der samischen Hera baute Rhoikos, beim Bau des ephesischen Artemision gab Theodoros den Rat, den sumpfigen Baugrund durch Einfüllen von Holzkohlen zu sichern; Theodoros baute auch die Skias zu Sparta. Das primitive Brettbild der samischen Hera ersetzte Smilis, angeblich von Ägina, durch ein vollkommeneres Schnitzbild; auch die argivische Hera wird ihm zugeschrieben. Auf Samos lebte auch Mnesarchos, der Vater des um 575 geborenen Philosophen Pythagoras, als Siegelstecher.

Aus Althellas mit den Kykladen und Kreta hat sich Kunde von einigen Künstlern erhalten, welche von der Überlieferung in Schulzusammenhang gebracht werden. Kreter war Cheirisophos, sein Werk das übergoldete Schnitzbild des tegeatischen Apollon.

Collignons und Murrays zur Geschichte der griechischen Plastik, sowie Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik 1893, desselben Antike Gemmen 1900 und die Spezialliteratur zu den einzelnen Künstlern.

[1]) Glaukos: Petersen, Röm. Mitt. 1897, 22. Pernice, Jahrb. 1901, 62.



Elfenbein aus Kalach.



Elfenbein aus Kalach.

Ferner das Künstlerpaar Dipoinos und Skyllis zur Zeit des Mederreiches: aus Kreta hätten sie ihren Wohnsitz nach der alten Kunststadt Sikyon verlegt und wiederum nach Ätolien. Ein Holzbild ihrer Hand, die Artemis Munychia, besass Sikyon, Argos Bilder der Dioskuren zu Pferd, mit ihren Frauen und Töchtern, alles von Ebenholz, an den Pferden weniges von Elfenbein, etwa Augäpfel und Hufe. Auch von Erzbildern des Herakles erfahren wir, eines, das Krösus erwarb, war vergoldet. Zahlreiche Schüler hätten sich bei den Meistern eingefunden, so Theokles aus Sparta, des Hegylos Sohn; ein Schnitzwerk beider in Zedernholz, Herakles in Gegenwart der Hesperiden mit Atlas verhandelnd, kam nach Olympia.

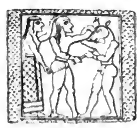
Im alten Gewerbe der Wirkerei gelangten auch einige Künstler zu Nachruhm; so Akesas und sein Sohn Helikon aus Salamis auf Cypern. Sie sollen der Athena Polias den ersten Peplos gearbeitet haben, und ein Prachtgewand „des alten Helikon“ schenkten die Rhodier Alexander dem Grossen. Prachtgewänder, wie sie die assyrischen Könige in ihren Reliefs tragen, bilden zufällig auch altkyprische Terrakotten nach.[1])

Gehen wir nun die Denkmäler der einzelnen Kunstzweige durch, so mögen Einlagen zum Schmuck von Thronen oder von Truhen vorangehen. Jene aus den indischen Meeren stammenden, bereits in Altchaldäa beliebten Schalenmuscheln fanden Liebhaber von Babylonien bis Etrurien; im Stil gleichen ihre Gravierungen zumeist assyrischen und cyprischen Fundstücken. Eine Anzahl Elfenbeinplatten aus dem von Sargon erneuerten Palast Assurnasirpals zu Kalach, teils nur graviert, teils in Relief geschnitten und mit Schmelz und Gold eingelegt, zeigen Figuren und Ornamente des assyrischen, dann auch des syroägyptischen Kreises. Reingriechisch ist ein mit vielen Zier- und Figurenfriesen bedeckter Elfenbeineimer aus Chiusi, und eine Anzahl figurierter Beinreliefs aus Sparta. Pausanias endlich beschreibt die im Heräon zu Olympia aufbewahrte Truhe, in welcher die Mutter des Kypselos das Knäbchen verborgen habe; ein Hauptwerk altkorinthischer Kunst, war sie reichlich mit Figuren verziert, meist aus dem Zedernholz der Lade geschnitten, auch mit Gold und Elfenbein eingelegt.[2])

[1]) Akesas: Rossbach bei Pauly-Wissowa I 1162. Terrakotten: Munro, Journ. hell. 1891, 154 Taf. 9. 10.

[2]) Muscheln: Perdrizet, Bull. hell. 1896, 604 Taf. 31—33. Kalach: Perrot et Chipiez II 729. Chiusi: Böhlau, Nekropolen 1898, 119 Fig. 64. Sparta: Richards, Journ. hell. 1891, 41 Taf. 11. Kypseloslade: Löschcke, Ath. Mitt. 1894, 513. A. S. Murray, Terracotta sarcofags 1894, 4.

Hier reiht sich füglich der Siegel- und der Stempelschnitt an, welch letzterer die Matrize lieferte für dekorative Prägungen wie für die Münze. Für den Verkehrszweck erdacht und auf diesem ihrem eigentlichen Gebiete umwälzend, lebengebend, ist die Münze, dank des hellenischen, alles künstlich Geschaffene künstlerisch gestaltenden Formsinnes, zu einer der erheblichsten und anziehendsten Klassen von Kunstwerken geworden, und bilden die zahlreich erhaltenen Münzen eines der lehrreichsten Materialien zur Rekonstruktion der alten Kunstgeschichte. Die Anfänge der Münzprägung sind nach Zeit und Ort noch nicht ganz aufgehellt, gehören aber in unsere Epoche und den Ländern, welche in derselben die ersten Rollen haben. Ziemlich gleichzeitig begann die Goldprägung in Kleinasien, wohl im Verkehr zwischen Lydien und Jonien, die Silberprägung in Hellas, in Argos und Ägina. Auch auf diesem Gebiete bewährt sich die griechische Autonomie; jede Stadt prägte ihre eigene Münze.[1])



Ariadne; Theseus den Minotaurus tötend. Goldblech aus Korinth.

Gold- und Silberschmuck enthielten Gräber von Cypern und Lydien, von Rhodos und Melos, von Korinth, Eleusis, Athen, von Präneste und Caere. Alle Techniken der Goldschmiede kommen daran vor, Giessen, Treiben und Gravieren, Granulation und Filigran. Erschien der Stil der ersten Funde fremdartig, man dachte an phönizische oder für den Westen an karthagische Herkunft, wenigstens solche Vermittelung, so verraten jetzt immer mehr Stücke den griechischen Ursprung. Sicher griechisch, wohl vermittelt durch die milesischen Kolonien am Pontus, ist der Goldfund von Vettersfelde in der Niederlausitz.[2])

Zu den Bronzesachen leiten am besten griechische Diademe aus Korinth und Böotien über. Wie diese auf Bänder, so wurden andere Bleche auf Holzmöbel geheftet; dazu kommen Gefässständer. Einige dieser Bleche begnügten sich mit Lotos- und Flechtband, andere fügten orientalisierende Tiere oder Heroenbilder hinzu; manche sind in der ganzen Anordnung jenen gravierten Elfenbeinplatten aus Kalach auffallend gleich. Das bedeutendste Exemplar aus Olympia, hochtrapezförmig, füllt seine vier Zonen mit Adlern, Greifen, Herakles' Kentaurenkampf und einer löwenzwingenden Artemis. Durchbrochen gearbeitete Verkleidungsbleche gibt es aus Kreta und Olympia, sonstige getriebene aus Olympia, Athen, dem Ptoion in Böotien. Die Gattung blieb lange beliebt.[3])

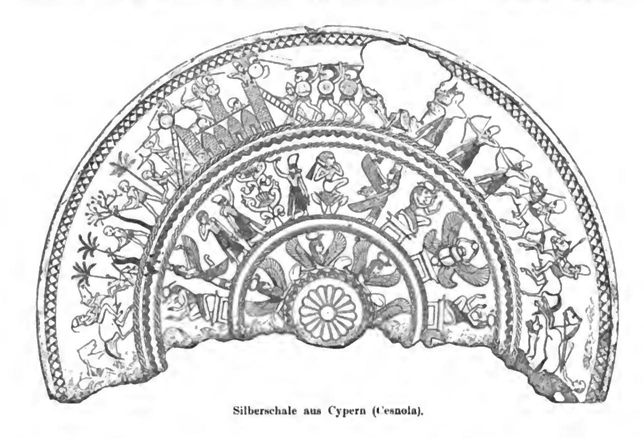
In Kalach fand sich auch eine grosse Zahl Bronzeschalen; sie gehen den dort gefundenen Elfenbeinplatten parallel, insofern auch sie in ihrer teils getriebenen, teils gravierten Verzierung (Ornamentales, Tierfriese, Waldgebirgslandschaft mit Tierstaffage) den, sei es nun assyrischen, oder orientalisierend griechischen Elementen, auch ägyptisierende, genauer syroägyptische beimischen. Das Gleiche wiederholt sich bei einer nicht minder reichhaltigen Klasse formverwandter Silberschalen, deren Fundorte sich

[1]) Siegel: Furtwängler, Gemmen 1900 III 68. Matrizen: Olympia Ergebn. IV n. 88. Jones, Journ. hell. 1896, 323. Münze: Meyer, Gesch. d. Alt. II 551.

[2]) Goldschmuck: Dümmler, Jahrb. 1887, 85 Taf. 8. Perrot et Chipiez V 295. Salzmann, Nécropole de Camiros Taf. 1; Rev. arch. VIII 1 Taf. 10. Pernice, Ath. Mitt. 1893, 109. 126. Martha, l'art. étrusque 586. Vettersfelde: Furtwängler, Berl. Winckelm. Progr. 1883.

[3]) Diademe: Furtwängler, Anz. 1894, 117. Olympia: Ergebnisse IV Taf. 38. Durchbrochen: Milchhöfer, Anfänge 168 Fig. 65. Olympia Ergebn. IV 106 Taf. 40. Getrieben: eb. IV 98 Taf. 37 folgg. Wolters, Ath. Mitt. 1895, 472. Couve, Bull. hell. 1897, 465.

auf Cypern, Griechenland (Olympia) und Italien (Salerno, Präneste, Caere) verteilen; doch ausser einer Zunahme der ägyptisierenden Elemente bemerken wir das Hinzutreten eines neuen, nämlich das von Kriegern in griechischem Helm und mit dem Rundschild. Von Metallvasen rein griechischen Stils nennen wir den silbernen Aryballos und das eherne Becken von Leontinoi, die Bronzevasen von Kyme und Capua, die zum Teil in unsere Epoche hinaufreichen, endlich die Kopfväschen.[1]) Etwaige Henkel, Füsse und Schulter- oder Deckelaufsätze liebte man mit plastischer Poesie in Tier- oder Menschengestalt zu bilden, die Henkel als springende Tiere oder als mit zurückgeschlagenen Armen nach dem Gefässrand greifende Figuren, die Füsse als Tiertatzen. Herodot erwähnt einen von den Samiern geweihten Kessel, getragen von drei knienden Kolossalfiguren; er gibt an, dass auf der Schulter des Kessels ringsherum



Silberschale aus Cypern (Cesnola).

Greifenköpfe sich reckten. Solche Greifenkessel fanden sich in Olympia, Kalauria, Etrurien, Südfrankreich. Um den Rand assyrischer Becken schmiegt sich wohl ein Vogel mit geöffneten Schwingen, oder ein dem Gott Assur ähnliches Wesen; dergleichen Attachen fand man in Armenien und übereinstimmend in Olympia. Auch die Dreifüsse, wie sie in den Heiligtümern in Olympia oder auf der athenischen Akropolis geweiht wurden, erhielten plastischen Schmuck im Stile der Zeit. Von den Schilden starrten vollplastisch gearbeitete Löwenrachen oder andere Unholde dem Feinde entgegen; solche Schilde hängen an den Säulen des armenischen Tempels in Sargons Relief, eherne Exemplare wurden in der idäischen Zeusgrotte auf Kreta ausgegraben.

[1]) Bronzeschalen: Perrot et Chipiez II 736. v. Bissing, Jahrb. 1898, 38. Silberschalen: Perrot et Chipiez, III 756. Leontinoi: Orsi, Röm. Mitt. 1900, 82. Kyme: Helbig, Annali 1880, 223 UVW. Kopfvasen: Reisch, Röm. Mitt. 1890, 320.

Deren Oberfläche ist ganz mit orientalisierenden Verzierungen bedeckt; reiner griechisch sind diejenigen an ehernen Panzern aus Olympia. Auch der hesiodeische Schild des Herakles, in der Technik noch an den homerischen Schild des Achill sich anlehnend, gehört nach dem Stil seines Bilderschmuckes in den Bereich der orientalisierenden Epoche. Deren Formenwelt, bis jetzt nur fragmentarisch bekannt, können wir etwas vollständiger aus den die Metallarbeiten nachahmenden Tongefässen kennen lernen.[1])

Glanz und Eleganz des Metallgefässes schwebt dem Töpfer immer als Ideal vor, er will es dem nachtun; die Töpfereien der Periode bestätigen den Erfahrungssatz, so gleich die mit plastischer Verzierung, dergleichen sich seit den Urzeiten in praktischem Gebrauch, aber auch in fortschreitender Entwickelung hielten. Von alters her durch das offene Schmauchfeuer rauchfarbig, veredelten sie in der geschlossenen Rauchkammer ihre Farbe allmählich zu glänzendem, die Gefässwand sättigendem Schwarz. Graue Gefässe der Art scheinen auf Lesbos beheimatet gewesen zu sein; die etruskische schwarze Ware übersehen wir in lückenloser Entwickelungsreihe von den Terramaren bis zur jetzt eintretenden reichsten Ausbildung, vom Impasto italico bis zum Bucchero nero. Eine andere Gattung ist rot gebrannt. Sie trägt in Griechenland aufgewalzte Verzierungen, in den ältesten Beispielen aus Melos, Rhodos und Karien spätmykenische Ornamente und geometrische Kentauromachieen, dann Tierfriese und Heroenfahrten im Stil unserer Epoche, in Etrurien dagegen einen Fries aufgestempelter Bildchen. Das Aufwalzen von Figurenfriesen wurde in Südetrurien dem Bucchero vorbehalten zu Caere, Tarquinii und Veji, während im Innern, von Clusium ausgehend, die Technik des Auflegens vorherrschte. Aufgestempelte Figuren trägt das Prachtgewand der auf einer griechischen Tontafel in Flachrelief dargestellten Göttin.[2])

Eine keramische Sonderart besteht in der dem Altertum sonst fremden glasierten Ware, der sogenannten ägyptischen Fayence. Nicht echt ägyptische Glasuren sollen hier angezogen werden, sondern die in den Mittelmeerländern von Naukratis, Cypern und Rhodos bis Sizilien und Etrurien verbreiteten Figurväschen so internationalen Charakters, dass man sie zuletzt für Arbeiten erklärt hat, die in Ägypten nach den Vorschriften dortiger Griechen von Phöniziern angefertigt seien.[3])

Die Töpfer und Vasenmaler suchten im Wettkampf zahlreich konkurrierender Fabrikorte den Eigenwert ihrer Erzeugnisse in verschiedener Art zu heben. Einige griffen auf die altmykenischen Malweisen zurück, auf den metallisch glänzenden Schwarzgrund oder den dem Charakter der Wand- und Tafelmalerei sich nähernden Weissgrund. Um das Farbenbild zu bereichern, wurde für geeignete Stellen Deckrot und Deckweiss hinzugenommen. Von der Metallkunst aber entlehnte man das Gra-

---

[1]) Greifenkessel: Kjellberg, Ath. Mitt. 1895, 312. Attachen: Perrot et Chipiez II 734. Olympia Ergebn. IV Taf. 44. Dreifüsse: de Ridder, Bull. hell. 1896, 401 Taf. 1. Kreta: Orsi Museo ital. di antich. II 1888. Panzer: Olympia-Ergebn. IV Taf. 58. 59. Hesiod: Studniczka, Serta Hartel. 1896, 50.

[2]) Rottonig, griechisch: Milchhöfer, Arch. Zeitung 1881, 288. Pottier, Bull. hell. 1888, 491 Löschcke, Anzeiger 1891, 16. Pollak, Ath. Mitt. 1896, 216 Taf. 5, 1. Dümmler, eb. 229 Taf. 6. Etruskisch: Martha, l'art étrusque 456 Fig. 296. Gsell, Vulci 1891, 365. Schwarze Ware, lesbisch: Löschcke, Anzeiger 1891, 17. Böhlau, Jahrb. 1900, 183. Etruskisch: Martha 462. Gsell 475. Mariani, Bull. com. 1896, 34. Auflegen: Martha 470 Fig. 305 folgg. Tontafel: Studniczka, Röm. Mitt. 1891, 253.

[3]) Böhlau, Jahreshefte 1900, 210 Taf. 10.

vieren der Innen- und der Umrisslinien; ostgriechische Maler blieben im Rahmen ihrer Technik und ahmten die Ritzlinien mit dem Pinsel durch Aussparen nach. Zuletzt mündeten alle Verfahren in die schwarzfigurige Malerei auf gerötetem Tongrund: schwarze Silhouetten mit aufgesetztem Rot und Weiss, die Zeichnung nachgraviert. Die charakteristische Verzierung bestand in orientalisierenden Blumen und Tierfriesen, die aber vor den menschlichen Gestalten, insbesondere den Heroenscenen mehr und mehr zurücktraten. Die damalige Beliebtheit der Vasen als Handelsware stellt der Forschung die Aufgabe, für exportierte Gefässe den Ursprungsort zu ermitteln. Hierbei leisten die im Osten freilich weniger als in Hellas Gebrauch gewordenen Aufschriften erspriessliche Dienste; ostgriechisch dürfte nur ein Krater aus Caere mit dem übrigens verschriebenen Künstlernamen Aristonophos sein.[1])

Hypothetisch wird zum Beispiel die kleinasiatische Äolis als Urheimat schwarzgrundiger Vasen mit bunter Bemalung angesetzt; die ältesten Exemplare, von einigen für italische Absenker gehalten, gingen aus italischen Gräbern hervor, namhaft ist die Fundstätte Polledrara zu Veji. Auf Samos scheint eine weissgrundige Gattung zu Hause zu sein, von welcher ältere Exemplare im ägyptischen Daphnä, andere zu Fikellura bei Kamiros auf Rhodos gefunden wurden; Milet dagegen werden früher altrhodisch genannte Vasen mit Tierzonen zugewiesen, weil genau in der Einflusssphäre Milets verbreitet, vom Apollonion in Naukratis bis zu den Kolonien am schwarzen Meer. Noch bei anderen italischen Funden ausser den Polledraravasen bleibt vorläufig der Zweifel, ob jonische Einfuhr oder einheimische aber immer griechische Erzeugung, so bei mehreren Arten Amphoren; die eine hat nur Tierfriese, die andere (sogenannte pontische) auch eigenartige figürliche Darstellungen, darunter (lydische?) reitende Schützen.[2])

Wenn der Ursprung des orientaliserenden Stils mit Recht bei den kleinasiatischen Griechen gesucht wird, so müssen wir seine Erscheinungsformen in den zu Kleinasien peripherisch gelegenen Fabrikorten als Ausstrahlungen auffassen, die natürlich lokal modifiziert sein werden. Cypern steht zur Seite. Aber die Kyrene zu vindizierenden Tongefässe, eine mit Inschrift, die Arkesilasvase, sind wichtig und eigen. In Hellas wächst Chalkis in der archäologischen Schätzung immer höher, es gilt als ein weitwirkender Brennpunkt des neuen Stils. Eine noch im geometrischen Stil wurzelnde Gattung zierlicher, mit feinem Pinsel sauber bemalter Väschen, unter dem Namen „protokorinthisch“ gehend, schreiben die meisten Forscher Chalkis zu. Als Endglied der altchalkidischen Keramik wird eine Klasse in Italien gefundener bereits schwarzfiguriger Gefässe, die nach dem Alphabet ihrer Inschriften sogenannten „chalkidischen Vasen“, zu gelten haben, wenn die Anschauung Recht behält, sie gehörten nicht den

---

[1]) Aufschriften: Kirchhoff, Studien z. Gesch. d. griech. Alphabets[4] 1887. Paul Kretschmer, Griechische Vaseninschriften 1894. W. Klein, Griech. Vasen mit Meistersignaturen[2] 1887. Aristonophos: Wiener Vorlegeblätter 1888, 1, 8. Kretschmer 227. Wilhelm, Ath. Mitt. 1898, 483. Vgl. Dümmler, Anzeiger 1892, 75. Pallat, Ath. Mitt. 1897, 324.

[2]) Äolis: Böhlau, Aus jon. und italischen Nekropolen 1898, 86. Polledrara: C. Smith, Journ. hell. 1894, 206 Taf. 6—7. Karo, de arte vascularia 1896, 22. Studniczka, Ath. Mitt. 1899, 367. Samos: Löschcke, Ath. Mitt. 1897, 261. Böhlau 52. Fikellura: Salzmann, Nécropole de Camirus Taf. 46—48. Karo, Journ. hell. 1899, 144. Milet: Löschcke, Arch. Anzeiger 1891, 18. Böhlau 73. Amphoren: Löschcke, Ath. Mitt. 1894, 510, 2. Karo, Strena Helbig 1900, 48. — Amph. „pontisch“: Dümmler, Röm. Mitt. 1887, 171. Endt, Beiträge z. jon. Vas. 1899, 39.

Kolonien, sondern der Mutterstadt. Im Gegensatz zu der „protokorinthischen“ Kabinettkunst malten die altkorinthischen Töpfer in breiter Manier. Zu den von ihnen bevorzugten Tierfriesen gesellten sich bald auch Heroenscenen, ebenfalls Schrift; als Künstlernamen begegnen Timonidas und Chares. Weiterhin lässt sich der Übergang zu grösserem Format der Vasen, zu deren roter Tönung und zur schwarzfigurigen Malerei gut beobachten. Dass auch in dem benachbarten Sikyon die Kunst blühte, beweist die Epigraphik einzelner Stücke. An verschiedenen Orten kann man die allmähliche Zersetzung des bislang dort herrschenden hochgeometrischen durch den unaufhaltsam eindringenden orientalisierenden Stil Schritt für Schritt verfolgen. In Melos allerdings so wenig wie in Böotien scheint der Prozess bis zum Ende durchgeführt worden zu sein, wenigstens führte er weder hier noch dort bis zur schwarzfigurigen Malweise auf Rotgrund. Dagegen in Attika liegt die ganze Entwickelung vor Augen, vom „Dipylonstil“ herab durch eine noch geometrisch zeichnende Vorstufe bis zum „Frühattischen“; dann kamen die Deckfarben und das Gravieren auf, vollendetstes Denkmal dieser Phase ist die grosse Grabamphora mit Herakles' Kampf gegen den Kentauren Nessos, attisch geschrieben Netos.[1])

Auch die Tafelmaler begannen im siebenten Jahrhundert ihre Werke zu signieren. Solche früheste signierte Tafeln erhielten sich lange, galten dann aber irrig als Erstlinge der griechischen Malerei überhaupt, womit dann die Meister selbst zu deren Erfindern gestempelt wurden. Als solcher galt dem Aristoteles der Daedalide Encheir, anderen Forschern speziell als Erfinder der Umrisszeichnung ein Ägypter, doch wohl ein Grieche aus Ägypten, Philokles, oder auch ein Korinther Kleanthes, von welch letzterem sich eine „Einnahme Trojas“ und eine „Athenageburt“ erhalten hatte; als weitere Meister der Gattung kannte man Aridikes von Korinth und einen Telephanes von Sikyon. Farbe, aber bloss monochrom, angeblich ziegelrot (es kann hiermit weder der ältere rötliche Firnis, noch das Deckrot der Vasen gemeint sein) soll zuerst der Korinther Ekphantos aufgetragen haben; als frühe Monochromatonmaler werden noch Hygiainon, Deinias und Charmadas genannt. Anderwärts wird von anfänglichen Schattenrissen geredet, Saurias von Samos habe den Schatten eines Pferdes umrissen, Kraton von Sikyon habe die auf eine weissgrundierte Tafel geworfenen Schattenbilder eines Mannes und einer Frau mit Farbe gedeckt; es scheint hier an eine Art schwarzfigurige Malerei gedacht zu sein. Zu den ersten signierenden Malern muss endlich noch der Kleinasiate Bularchos gehört haben mit seinem Grossbild „Kampf der Magneten“. Bezog sich das an anderer Stelle „Untergang der

---

[1]) Cypern: Perrot et Chipiez III 698 Fig. 507—523 Taf. 3. Kyrene: Puchstein, Arch. Zeit. 1881, 215 Taf. 10—13. Pottier, Bull. hell. 1893, 226. Pernice, Jahrb. 1901, 189 Taf. 3. Protokorinthisch: Furtwängler, Bronzefunde 1879, 46. Helbig, Italiker 84. C. Smith, Journ. hell. 1890, 167. Studniczka, Serta Hartel. 54. Pallat, Ath. Mitt. 1897, 273. Böhlau, Nekropolen 108. Karo, Ant. Denkm. II 1901 Taf. 44—45. Chalkidisch: Kirchhoff, Studien[4] 122. Kretschmer, Vaseninschr. 62. Korinth: Wilisch, Altkor. Tonindustrie 1892. Bulle, Strena Helbig 31. Pernice, Jahrb. 1898, 200 Löschcke, Ath. Mitt. 1894 510. Kretschmer 16. Sikyon: Kretschmer 51. Melos: Conze, Melische Tongefässe 1862. Böhlau, Jahrbuch 1887, 211. Mylonas, Ephimeris 1894, 225 Taf. 12—14. Böotien: Wolters, Ephim. 1892, 219 Taf. 10. Holleaux, Mon. Piot 1894, 35, 2. Wide, Jahrb. 1897, 195 Taf. 7. Böhlau, Jahrb. 1888, 325 Taf. 12. Couve, Bull. hell. 1897, 448. Studniczka, Serta Hartel. 1896, 53, 2. Poulsen, Ath. Mitt. 1901, 33. Athen, Vorstufe: Pernice, Ath. Mitt. 1893, 113 Fig. 10; eb. 1892, 205 Taf. 10; eb. 1895, 116 Taf. 3, 1. Frühattisch: Böhlau, Jahrb. 1887, 33 Taf. 3—5. Gravieren: ders. Nekrop. 107.

Magneten" genannte Bild auf die unter dem Lyderkönig Gyges durch Trerer erfolgte Zerstörung Magnesias, so kann die Überlieferung, Kandaules, dessen Vorgänger, habe das Gemälde mit Gold aufgewogen, nicht haltbar sein; vielleicht beruht sie nur auf einer missverstandenen Stelle des Archilochos oder des Kallinos. Holztafeln haben sich natürlich nicht erhalten, nur deren Surrogate aus Terrakotta, diese dann aber meist in der Vasentechnik bemalt. Solche Votivtafeln fanden sich zahlreich in einem Poseidonheiligtum bei Korinth, einige und darunter die besten in Umrisszeichnung ausgeführt, die meisten aber schwarzfigurig, nur wenige signiert, von Timonidas, den wir schon als Vasenmaler kennen, und von Milonidas; in den Malereien finden wir meist den Gott Korinths, die ihm gewidmeten Opfer und Spiele, ferner Bergbau und Hochöfenbetrieb, die Töpfer an der Scheibe und am Töpferofen. Für die gänzlich untergegangenen griechischen Wandgemälde müssen die Ausmalungen der etruskischen Grabkammern eintreten, deren älteste, in der Grotta Campana zu Veji, in der Weise des ostgriechischen orientalisierenden Stils etwa der Polledraravasen in zwei Bilderreihen oben Reiter, unten Tiergruppen zeigen.[1])

Ihrer Bedeutung gerecht zu werden, behandeln wir Marmorbildnerei und Steinbau in besonderen Paragraphen.

Marmorskulptur.



Vom Weihbild des Kombos.

Die Steinbildnerei war auf griechischem Boden in Mykenä schüchtern aufgetreten, als Reliefskulptur zuerst in den unbeholfen gearbeiteten Grabsteinen, dann in dem schon achtunggebietenden Löwentorrelief; aber in diesen Anfängen scheint sie auch stecken geblieben zu sein. Erst im siebenten Jahrhundert hob sie von neuem an, zuerst in lokalen Steinarten, Sandstein oder Kalkstein (Poros), was vorkam. Bald aber nahm die Marmorbildnerei den ersten Rang ein. Epochemachend im Gebiete der Skulptur wurde für die Griechen allerdings auch die Wiederaufnahme der Steinbildnerei überhaupt, mehr aber die Verwendung speziell des Marmors. Diesen dankbarsten und edelsten Bildstoff, dessen Besitz die Griechen gegenüber den anderen Kunstvölkern entscheidend günstiger stellte, haben sie im Boden der Heimat vorgefunden. Nicht eher aber erkannten sie seinen Wert, als bis ihr Kunstvermögen sich herausgearbeitet und sie ihren Stil gefunden hatten. Wohl aber mag ein äusserer Anlass mitgewirkt haben, ihr wertvollstes Material ihnen selbst zum Bewusstsein zu bringen, nämlich das in der saïtischen Periode ihnen zugänglicher gewordene Vorbild der ägyptischen Steinbildnerei.

---

[1]) Malerei: Studniczka, Ath. Mitt. 1899, 376. Holwerda, Jahrb. 1890, 256. Girard, Peinture 1892, 132. Votivtafeln: Fränkel, Ant. Denkm. I Taf. 7. 8. Pernice, eb. II Taf. 29. 30; II Taf. 39. 40. Veji: Martha, L'art étrusque 421 Fig. 282—284.

Am Steinbruch mag der Marmor in örtlich beschränkter Kunst gedient haben, wie anderer Stein anderwärts; aber nach seinem spezifischen Werte bewusst auserwählt wurde er erst von Künstlern weiteren Blickes und tieferer Einsicht, dergleichen nicht notwendig gerade am zufälligen Fundorte des Gesteins, sondern eher an Stätten blühenden Kunstbetriebes anzutreffen waren. Als die ersten namhaften Skulptoren in parischem Marmor — und dieser schönste grosskörnige Bildhauermarmor ward anfangs vorwiegend verarbeitet, eben auch ausserhalb der Insel — bezeichnet die Überlieferung die oben als Holzbildhauer erwähnten Künstler von Chios und Kreta; Dipoinos und Skyllis waren die ersten, welche durch ihre Marmorskulptur Ruhm erwarben.[1]

Von nun an also war die griechische Bildnerei im Besitz aller Stoffe, des Steines wie des Holzes und Metalles. Einstweilen aber standen Holz und Elfenbein, nebst Metall, im Besitz anerkannter Stellung, während der Stein sich diese erst erringen sollte. Und vorderhand war hierzu noch viel zu tun; hinter den gleichzeitigen Ausführungen in der den Arbeitern geläufigeren Holz- und Metalltechnik standen die ersten Versuche in dem ungewohnten Materiale natürlich zurück; man merkt ihnen an, dass sie eigentlich nur Übertragungen der gewohnten Techniken auf den Stein sind. Dies Verhältnis springt in die Augen an Steingeräten, die auch gegenständlich Übertragungen der Formen von Metallgeräten sind. Das Hauptgerät der alten Zeit, der Dreifuss, liegt in steinernen Exemplaren vor, das älteste aus Olympia; drei Frauen im Peplos auf ruhenden Löwen stehend, tragen das Becken. Einen metallenen Träger in blechverkleideter Stabkonstruktion ahmt die Marmorbasis zu Sparta nach, seinen getriebenen Bildschmuck in der Art jenes trapezförmigen Bleches aus Olympia das Flachrelief der vier Seiten: an den Schmalseiten je eine aufgerichtete Schlange, an den Schauseiten etwa Menelaos Helena umarmend, und Orests Muttermord.[2]

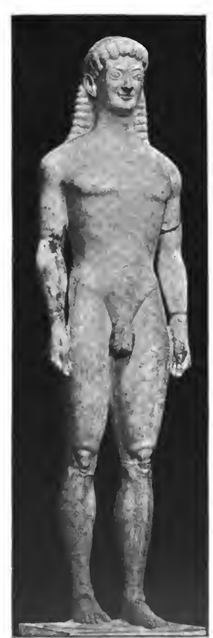
In anderen Fällen scheint der Stein bearbeitet wie Holz, man möchte glauben, auch mit denselben Werkzeugen. Es läge nun nahe, unter Voraussetzung ursprünglicher Grabstelen aus Brettern, die auch bemalt oder skulpiert sein mochten, entsprechende skulpierte Grabsteine zu erwarten — wir erinnern uns des altägyptischen, mykenischen und megalithischen Gebrauchs steinerner Grabmäler. In der Tat kam die Gattung erst in der klassischen Zeit zur vollen Entfaltung; griechische Grabsteine aber gibt es aus der früharchaischen Epoche noch nicht, nur norditalische, aus Novilara und Bologna, eher Spätlinge der Vorperiode. Dagegen liegen Reliefs anderer tektonischen Fassung vor, Giebelreliefs von Erstlingen der nachher zu besprechenden Steintempel. Voran stehen altattische aus weichem Poros. Ein Werk von kerniger Kraft „Stier von zwei Löwen überfallen" ist als Giebelrelief nicht gesichert. Solche sind aber mehrfach nachweisbar, ein Teil wird vermutungsweise bestimmten Tempeln zugewiesen: eine Gruppe tanzender Satyrn und Nymphen dem alten Dionysostempel, der blaubärtige „Triton von Herakles umschlungen" und „Zeus im Kampf gegen Typhon" dem alten Athenatempel der Burg. Noch ein Giebelpaar verherrlicht den Herakles, im Kampf mit der Hydra und wieder mit Triton. Der Hydrakampf stimmt mit einem gleichzeitigen Vasenbild; beide hatten denselben überlieferten Typus vor Augen, nur musste der Bildhauer die Komposition erst in das Giebeldreieck einpassen. Mit derselben Schwierigkeit fand sich der Künstler eines Giebel zu Olympia

[1]) Marmor: G. R. Lepsius, Berl. Ak. Abh. 1890 Griechische Marmorstudien.

[2]) Dreifüsse: Petersen, Röm. Mitt. 1897, 24. Basis: Brunn-Bruckmann 226. Collignon Hist. I 236.

naiv ab; am Schatzhaus der Kyrenäer stellte er die Nymphe Kyrene im Löwenkampf dar und füllte die Giebelecken mit Hahn und Henne. Das Firstakroter, nun auch aus Marmor, füllt in einem Exemplar von Sparta ein Gorgoneion.[1])

Nachklingen der Holz- und Metalltechnik vernehmen wir auch aus den älteren Statuen in Stein, deren erste Typen wir nun betrachten wollen.


Marmorstatue aus Tenea.

Hauptaufgabe wurde die Darstellung der menschlichen Gestalt; in der unermüdlichen Arbeit an diesem gehaltreichsten Vorwurf hat sich die griechische Plastik erzogen. Seitdem nach einem Vorfall bei den olympischen Spielen des Jahres 720 die Wettkämpfer den Gurt abgelegt hatten, und infolge davon gemäss der hohen Bedeutung der Spielsiege die nackte Jünglingsfigur zum Range einer Idealgestalt erhoben war, bot sich häufig Gelegenheit, diesen Typus des Epheben zu wiederholen, als Bild eines Verstorbenen, dann eines Heros, eines Gottes. Von den Marmorstatuen dieses Typus standen auf Gräbern die des Xenophantos zu Athen, andere in Tenea, Thera, Samos, Marion auf Cypern, Megara Hybläa auf Sizilien gefundene, dagegen in Heiligtümern des Apollon die Exemplare von Naukratis, eines auch von Samos, fernere von Delos, dem böotischen Ptoon und solche von Aktion.

Die gerade Haltung mit vorgesetztem linken Fuss und angeschlossen hängenden Armen entsprach dem Schema der ägyptischen Standbilder, nicht aus zufälligem Zusammentreffen, sondern infolge direkter Anregung durch zugeführte ägyptische Götterbildchen, noch mehr wohl durch den Besuch des den Griechen erschlossenen Ägyptens. Eben damit stellte sich den urtümlichen Pfahl- und Brettbildern der neue ausschreitende, somit verhältnismässig lebendige „dädalische" Typus gegenüber, in Holz- wie in Steinausführung, bald auch in Metall. In diesem Schema, und zwar in Holz, bildeten die Samier Telekles und Theodoros den pythischen Apollon — auf Grund des ägyptischen Kanons, sagte man später, sei es nach alter Überlieferung oder aus eigener Vermutung.

Ideale der Männlichkeit in der Jugendblüte darzustellen war die Aufgabe. Dementsprechend sind die Leiber gebaut, stark in Brust und Hüften. Die eckig breiten Schultern einzelner Exemplare erinnern wieder an den ägyptischen Typus, während andere freilich steil abfallende Schultern haben. Der Leib tritt bis zur Verkümmerung zurück, das Kreuz ist sehr hohl. Die Übereinstimmung im Schema kann über die

[1]) Novilara: Hörnes, Urgeschichte Europas 636. Porosreliefs: Collignon, Histoire I 204 Taf. 2. 3. Overbeck, Plastik I 179. Antike Denkmäler I Taf. 30. Brunn-Bruckmann 16. Zahn Anzeiger 1901, 100. Kyrene: Olympia III 19. Firstakroter: Benndorf, Jahresh. 1899, 10.

Grundverschiedenheit der griechischen und ägyptischen Skulptur nicht täuschen. Ägyptische Künster haben sich für die Plastik des Körpers eigentlich nicht interessiert, kaum einmal in der Pyramidenzeit, wo sie doch jene ähnlichen Porträtköpfe zu bilden verstanden; vollends im neuen Reich war die Kunst in Konventionalismus erstarrt. Ganz entgegengesetzt lassen unsere griechischen Statuen den Gedanken an Schularbeiten aufkommen, identisch wie sie sind in dem ihnen gegebenen Thema, aber Stück für Stück individuell verschieden in dessen Bearbeitung. Und was an ihnen leer und kalt erscheint, ist nicht die Kahlheit des Alters, sondern das noch unbeschriebene Blatt der Jugend. Entgegengesetzt wiederum den Ägyptern, welche auch in ihrer besten Zeit ihr ganzes Können auf das Gesicht als den Hauptträger der Persönlichkeit konzentrierten, die übrige Figur obenhin behandelten, Füsse und Hände nur aus dem Groben schnitten, haben die Griechen die längste Zeit gebraucht, um des Kopfes und der Oberfigur Herr zu werden, während sie Füsse und Beine schon früh mit treuer Sorgfalt und schönem Erfolg studierten und modellierten. Das Gesicht, in älteren Exemplaren ungestalt, mit glotzenden Augen, meist aber auf dem spitzen Winkel konstruiert, mit zurückfliehender Stirn, spitzer Nase und spitzem Kinn, liess auch den Mund die Profillinie in spitzem Winkel treffen. Hiermit wurde versucht Ausdruck in das Antlitz zu bringen; nach dem Sinn dieser seligen Personen durfte der Ausdruck nur ein heiterer sein, hervorgebracht durch das einfache Mittel, die Mundwinkel heraufzuziehen. Der Hals war formlos, eine Walze, der Rumpf wie gepolstert. In allmählichem Entdecken der lebendigen Modellierung gingen die griechischen Künstler an die Gliederung der bislang leeren Flächen, sie setzten den Oberleib gegen den Brustkorbrand ab, dann teilten sie ihn median durch die linea alba, endlich auch durch Querlinien. Das Beste aber leisteten sie an Füssen und Unterbeinen, insbesondere des teneatischen Exemplars, wie ist das Durchscheinen des Skeletts, wie das Knie in seinen Teilen fleissig nachgebildet, wie naturgleich die flache Kurve des Schienbeins scharf und die Muskulatur der Wade weich, wie gefühlt sind die Füsse gemeisselt.[1])



Bronzestatuette, London.

Wie in einer Spielart des Typus die Ägypter dem Manne den Stab in die Linke gaben, so die Griechen irgend ein Attribut; oder auch zwei Attribute in die beiden vorgehaltenen Hände, dem Apollon etwa seine Waffen. Von dem Apollonkoloss, den die Naxier nach Delos weihten, blieb ausser Bathron, Fuss und Torso noch eine für Einfügung des Attributes hohle Hand übrig. Häufiger sind solche Figuren

[1]) Erstlinge aus Ägypten (A. Smith, Catalogue I 1892, 82. Kieseritzky, Jahrb. 1892, 179), Melos (Holleaux, Bull. hell. 1892, 560 Taf. 16), Samos (Ath. Mitt. 1900, 149, 1), Ptoon (Bull. hell. 1886, 66 Taf. 4. Furtwängler, Meisterwerke 713), Attika (Leonardos, Ἐφημερίς 1895, 75 Taf. 6).

Brustkorbrand: Böotien (Smith, Catalogue 84 n. 205), Aktium (Brunn-Bruckmann 76 a), Thera (Brunn-Bruckmann 77 c), Samos (Ath. Mitt. 1900, 150, 2), Tenea (Furtwängler, Glyptothek n. 47).

Querlinien: Athen (Ἐφημερίς 1887, 35 Taf. 1), Megara (Cavvadias n. 13), Orchomenos (Brunn-Bruckmann n. 77 a), Aktium (eb. n. 76 b).

in Kleinbronzen. Abgesehen von dem heroischen Gürtel einiger Exemplare konnte der Typus auch kriegerische Ausstattung annehmen, wie Helm und Schild, einstweilen nur an einem Krieger vorkommend, oder wie die Panzer an einigen Statuetten. Neue Varianten entstanden bei genrehafter Ausbildung, wie in dem „Kalbträger“, dem Weihgeschenk des Kombos auf der Akropolis zu Athen. Auch durch ihren Mantel fällt diese Figur plastisch genommen noch nicht aus dem Typus, denn es ist nur der Saum auf der Haut angegeben.



Hera aus Terrakotta. Olympia.

Neben diesem ruhigstehenden Manne gab es noch den Typus des kämpfend Ausschreitenden; die Linke vorstreckend holt er mit der Rechten aus. Eben noch unserem Zeitraume gehört eine Bronzestatuette aus Theben an, dem ismenischen Apollon geweiht von Ptoomnastos. Den Mann zu Wagen oder gar zu Pferd darzustellen, blieb immer noch schwierig; doch wurde es gewagt, wie auch das Pferd ohne Reiter. Endlich trat dem Helden oder Gott noch ein gleichartiger Typus des Weibes zur Seite, göttlicher oder menschlicher Art, fast der männliche Kanon selbst, nur eben als Weib bezeichnet. Es legt die Hände an Brust und Schoss, es führt eine Blume zum lächelnden Gesicht oder es schlägt die Zymbeln zusammen. Bewegter ist das Schema einer knieenden „Mutter“ und der im sogenannten Knielauf dahinspringenden Dämonen, Gorgo und Nike in auch nur markiertem kurzem Rock.[1])

Bekleidete Figuren der Zeit machen einen ähnlich unentwickelten Eindruck. Faltenlos glatt und schlicht hängt der wollene Peplos über die puppenhafte Gestalt der Frau herab; an den Knöcheln schneidet der Saum hart ab, wie der des Gewandüberschlags an der Taille. Es ist das alte Brett- oder Balkenbild (Xoanon), daher der Zuschnitt platt und kantig. Ein erster Versuch liegt in einem Bruchstück aus dem Ptoon vor, ausgebildetere Exemplare des Typus aber in einer Statue aus demselben Heiligtum und im Weihgeschenk der Naxierin Nikandre.[2])

Zusammenhängend mit einer schon länger angebahnten Neuerung in der Tracht bildete sich ein zweiter Gewandstil aus, dessen Heimat Asien war. Die Wirkung des internationalen Lebens auf die Tracht kann man gut an cyprischen Statuen beobachten, deren Tracht wechselt mit dem Wechsel der Herrschaften über die Insel. So dringt der assyrische Typus ein, seit Apries und Amasis der ägyptische. Die Jonier nun

[1]) Linke gehoben: Holleaux, Bull. hell. 1887, 384 Taf. 10. Hände gehoben: eb. 1886 Taf. 8. Gürtel: Perdrizet, eb. 1897, 169 Taf. 10. 11. Krieger: Furtwängler, Glyptothek n. 46. Watzinger, Ath. Mitt. 1900, 447. Panzer: Julius, eb. 1878, 16 Taf. 1, 2. Olympia IV Taf. 7, 42. Kalbträger: Collignon, Sculpture I 215. Brunn, Kunstgeschichte II 192. Ptoomnastos: Furtwängler, Samml. Saburoff zu Taf. 146, 3. Pferde: Winter, Jahrb. 1893, 136. Weib: G. Körte in Studien für Brunn 1893, 24 Taf. 1. Mutter: Hörnes, Urgeschichte 1898, 434 Fig. 133. Gorgo: Olympia IV Taf. 8, 78.

[2]) Collignon, Histoire I 122 Fig. 61. Kalkmann, Jahrb. 1896, 51.

hatten bereits früher aus asiatischem Brauche den linnenen Leibrock (Chiton) herübergenommen, damals nur erst die Männer, welchen jetzt die Frauen darin folgten. Hinfort bezeichnete man, um den Gegensatz gegen dieses jonische Kleid auszudrücken, den ursprünglich gemeingriechischen Peplos als dorisch, ganz so, wie man den ursprünglich gemeingriechischen Baustil seit Aufkommen des jonischen als den dorischen zu bezeichnen angefangen hatte. Chlaina der Männer und Peplos der Frauen aber wurden nun zum Obergewand (Himation). Der jonische Chiton in seiner vollsten Form hängt wie sein Vorbild, der kleinasiatische, lang schleppend über die Füsse herab; so trugen ihn auch die homerischen „Jonier im Schleppkleid“, doch nur die Vornehmen und Reichen, auch sie nicht im Kampfe, ausser den Lenkern der Streitwagen, später als auszeichnende Tracht Priester, Kitharoeden und Theaterkönige; ebenso die Frauen, dazu mit weiten und faltigen, auf dem Arm genestelten Ärmeln. In solche Tracht wurden nun auch die Tempelstatuen der jonischen Götter und dementsprechend ihre Bilder in Skulptur und Plastik gekleidet. Ursprünglich aus dem runden Baumstamm geschaffen, damals bisweilen wohl mit Metall umkleidet, blieben sie auch in Stein richtige Bildsäulen; der Schleppsaum wallt rings auf den Boden. Als frühesten Zeugen müssen wir eine plumpe Nachbildung hinnehmen, von der Hand eines am Stein sich versuchenden sizilischen Holzbildhauers aus Megara Hybläa. Dasselbe Schleppkleid bewahrt die ephesische Artemis noch in Bildern römischer Zeit.[1])


Artemis. Statue aus Delos, geweiht von Nikandre.

Recht augenfällig ist die jonische Tracht, überdies der asiatisch schwere und fette Körperbau, an den Sitzbildern; sie erinnern doch mehr an die altmesopotamischen als an die ägyptischen Vorläufer. Hierhin gehören die ältesten der am heiligen Weg zum Didymäon bei Milet errichteten; faltenlos umschliesst das wollene Gewand den Körper, der Saum legt sich breit auf den Boden, die Hände liegen auf den Knieen, der Mantelsaum läuft schräg zur linken Schulter hinauf (die mit erhaltenem, freilich stark verscheuertem Kopf). Ein anderer Statuenkopf aus Branchidae (Hieronda) hat das rundlich geformte, lächelnde Gesicht besser konserviert, ebenso ein Kolossalkopf in Konstantinopel, auch aus Kleinasien stammend. Alle drei Köpfe haben zurückgestrichenes, tief in den Nacken fallendes Haar.

Die auf den Inseln und in Hellas gefundenen Exemplare aus Kreta, Delos, Athen und Arkadien sind im Schema gleichartig, aber in etwas knapperen Formen gehalten, also wieder dem ägyptischen Typus näherkommend.

---

[1]) **Cyprisch**, assyrisierend: Holwerda Kyprier 1885 Taf. 3; Munro Journal 1891, 147. Brunn-Bruckmann 201a; ägyptisierend: dieselben 202. — **Chiton**: Amelung bei Pauly-Wissowa III 2309. **Megara-Hybläa**: Orsi, Bull. corr. hell. 1895, 319a Fig. 4.



Drei Sitzbilder aus Milet. Hinten lykisches Grabmal. London.

Die fehlenden Köpfe zu ersetzen mag der kolossale des einstigen Kultbildes im Heräon zu Olympia dienen, dessen festerer Bau dem teneatischen Apollon näher steht als den jonischen Köpfen.[1])

[1]) Jonisch: Collignon, Histoire I 167 Fig. 76. 79. 80. Böhlau, Jahreshefte 1900, 211 Fig. 84. Kreta: Löwy, Rendiconti dei Lincei 1891, 599 Abb. Delos: Institutsphot. Delos 10. Athen: Collignon, Hist. I 382. Hagiorgitika und Frankovrysi in Arkadien: derselbe I 239. Herakopf: Olympia III 4 Taf. 1. Vergl. den Kopf in Syrakus Einzelverkauf 752.

Der hellenische Steintempel.



Sog. Basilika zu Pästum.

Ein anderes Neue, welches etwa im siebenten Jahrhundert in der griechischen Kunst epochemachend auftrat, besteht in einer Gebietserweiterung für den Steinbau. In Tiryns und Mykenä waren nur die Befestigungsmauern aus Stein gewesen, am Palaste selbst nur Sockel und Schwellen. Auch die dekorativen Halbsäulen der Kuppelgräber und des Löwentors können den Mangel an Steinfreibau nicht ersetzen. Beides, der polygone und der regelmässig schichtende Mauerbau, sowie die Unterlegung von Steinsockeln bei Holz- und Lehmoberbau dauerten fort. Den Mauerbauten in Griechenland reihen sich Burgen in Italien an; in Mittelitalien herrscht die polygone Bauart vor, in Etrurien der Quaderbau. Überwölbung geschah nach wie vor gemäss dem Prinzip des falschen Gewölbes, durch Vorkragen der oberen Steinlagen bei durchweg horizontaler Schichtung. So nun auch in Etrurien, von Caere bis Fäsulä, in Veji; so war auch in Rom das Quellhaus über dem Forum (das Tullianum) geschlossen, wie es das zu Tusculum heute noch ist.[1])

Der griechische Tempel hat sich zunächst, im Anfang unserer Periode, die neue Belebung der Keramik zu nutze gemacht. Die Eindeckung des Daches mit Brettern oder Schindeln wurde ersetzt durch eine mit Ziegeln. Die Pfannen lagen unmittelbar auf den Sparren; diese standen so dicht und die Ziegel waren so breit, dass je ein Sparrenabstand von einer Ziegelbahn gedeckt ward. Die auf dem Sparren herablaufende Fuge schloss eine Bahn hohler Deckziegel (Kalypteren), die Firstfuge ein System röhrenartig ineinander geschobener Firstziegel. Der je unterste Kalypter endigte an der Traufe in eine runde Scheibe, als Stirnziegel, das Firstziegelrohr endigte über den Giebelspitzen in je eine gewaltige Rundscheibe als Akroterion; aufgelegte konzentrische Rundstäbe und Blätterkränze bildeten das Hauptmotiv ihrer Verzierung; die Zwischenzonen füllte auf braunschwarzem Grund gemaltes geometrisches Ornament in violett, gelb und weiss. So am Heräon zu Olympia und an dem zweischiffigen Holztempel zu Thermos in Ätolien. Ein Stirnziegel von Tiryns zeigt an seiner übrigens nicht überhöhten Front ein Palmetteornament. Verzierung der Frontziegel mit Masken wird einem Sikyonier Butades zugeschrieben, welcher, als Erfinder des Tonreliefs genannt, um 700 in Korinth arbeitend gedacht scheint; so frühe figurierte Stirnziegel sind bisher nicht gefunden worden.

Tönerne Verkleidungen des Dachkranzes und ihnen aufsitzende Dachborte gibt es monumental nicht an Holz, bloss an Stein und abgesehen von einer Sima aus Smyrna nur aus einer etwas jüngeren Phase der baulichen Keramik, mit schwarzen

[1]) Italien, Mauern: Noack, Röm. Mitt. 1897, 161. Pinza, Bull. com. 1898, 161. Falsches Gewölbe: Martha, l'art étrusque 145.

und roten Ornamenten auf lichtem Grund. Sie kommen an den alsbald aufzuführenden westhellenischen Tempeln und den Schatzhäusern in Olympia vor, soweit sie dem gleichen westgriechischen Kunstkreise angehören.[1])

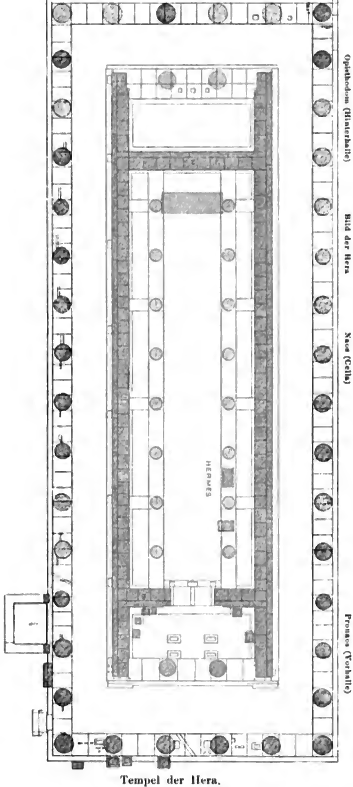
Als nun die Städte der Hellenen den geschilderten Aufschwung nahmen, gingen sie daran, auch bei sich Steintempel aufzuführen, wie die Ägypter sie längst besassen; doch muss beachtet werden, dass die Kolonieen nicht gleich bei der Gründung Monumentalbauten errichtet, sondern zunächst in alter Weise aus Holz und Lehm das Nötige rasch hingestellt haben werden, um es bei günstigeren Umständen durch Bleibendes zu ersetzen. Beispiele des ältesten griechischen (dorischen) Steintempelstils haben die westhellenischen Städte hinterlassen, von den dorischen Kolonieen in Sizilien Selinus das Malophorion in der Nekropole (zu Guggera) sowie die Burgtempel C und D, Syrakus den hochalten Tempel mit Weihinschrift an Apollon auf der Insel Ortygia (einst Anfang und Kern, jetzt das Überbleibsel der in ihrer Blüte weit umfangreicheren Stadt) und das Olympieion am Anapos; in Unteritalien Tarent den Burgtempel. Von den achäischen Kolonieen besitzt Poseidonia (Pästum) in der „Basilika“ und dem „Demetertempel“ Repräsentanten des ältesten Stils; Metapont bietet die zwei Ruinen, welche das Volk Tavola dei Palladini und Chiesa di Sansone nennt. Auch der Burgtempel von Pompeji gehört in diese Zeit. Mit Olympia standen die Westhellenen in besonders nahen Beziehungen, deren ältestes Denkmal das Schatzhaus der Geloer dort ist. Den seiner Gründung nach viel älteren Heratempel ebenda haben wir wegen seiner Erneuerung in Stein hier einzureihen. Ferner das fast ganz zerstörte Heiligtum zu Kardakio auf Korfu, dazu die Grabsäule des Xenfares daselbst. Vom Tempel zu Korinth steht eine Gruppe Säulen mit ihrem Architrav noch aufrecht. Von den altdorischen, auf den Palastruinen zu Tiryns und Mykenä errichteten Tempeln sind nur Fundamente und ein paar Bruchstücke des Oberbaues übrig. Athen besass auf der Akropolis mehrere kleinere Tempel und den auf der Ruine des einstigen Megaron errichteten älteren Athenatempel; von ihnen sind nur zerstreute Bauglieder erhalten, von letzterem auch das Fundament. Kaum nennenswert ist die eben noch erkennbare älteste Anlage des Weihetempels zu Eleusis. Von einem Porostempel auf Ägina hat man ein Kapitell. Die Cella des pythischen Apollon zu Gortyn auf Kreta gehört den Wandinschriften zufolge in das frühere siebente Jahrhundert. Von den voraufgeführten Tempeln sind mehrere nicht so alt, wie sie ihrem im ganzen altertümlichen Stile nach erscheinen.[2])

---

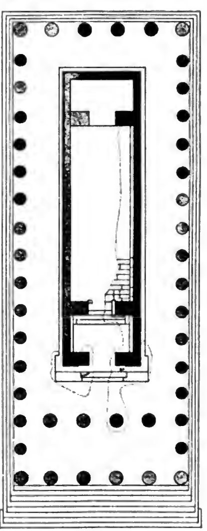
[1]) Heräon: Borrmann, Keramik in der Baukunst 1897, 28. Benndorf, Jahreshefte 1899, 35. Treu, eb. 199. Thermos: Soteriadis, Eph. 1900, 161. Tiryns: Jahreshefte 1899, 41. Butades: Robert bei Pauly-Wissowa III 1899, 1079. Verkleidungen: Dörpfeld, Verwendung der Terrakotten 1881. Borrmann, Keramik 37. Koldewey und Puchstein, Griech. Tempel 1899, 322. Smyrna: Furtwängler, Münch. Sitz. Ber. 1897, 136 Taf. 9.

[2]) Tempel: Durm, Baukunst d. Griechen² 1892, 57. Perrot et Chipiez VII, 347. Koldewey und Puchstein, Griechische Tempel in Unteritalien und Sizilien 1899. Pompeji: Mau, Röm. Mitt. 1900, 126; Pompeji 1900, 126. Geloer Schatzhaus: Olympia II 215 (Dörpfeld). Heratempel: ebenda II 27 (Dörpfeld). Wernike, Jahrb. 1894, 101. Kardakio: Altertümer von Athen III 1833, 276 (Railton). Xenfares: Puchstein, Jonisches Kapitell 1887, 47. Korinth: Altert. von Athen II 489. Expedition de Morée III 1838 Taf. 77—79 (Blouet). Dörpfeld, Ath. Mitt. 1886, 297 Taf. 7. 8. Tiryns: Schliemann, Tiryns 1886, 274. Perrot et Chipiez VII Taf. 24, 1. 12. Mykenä: Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen² 1891, 330. Athen, Athenatempel:





Tempel der Hera.
Ausgrabungen zu Olympia.



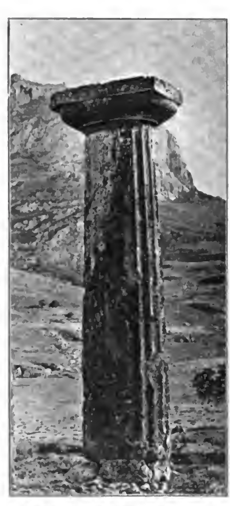
Selinus C.
Benndorf.

Wir suchen die Formen des griechischen Steintempels geschichtlich zu verstehen, indem wir darauf hören, was uns die Denkmäler zu erzählen haben; bereits reden sie über manche Punkte eine uns vernehmlichere Sprache. Dunkel bleibt freilich noch vieles.

Die ältesten Steintempel der Griechen fallen in die Zeit

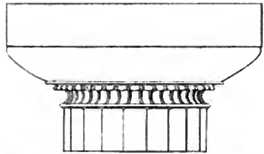
Dörpfeld, Antike Denkmäler I Taf. 1. 2. 50; Ath. Mitt. 1897, 159. Wiegand, Journ. hell. 1896, 338. Michaelis, Jahrb. 1902, 4 Abb. 2. Ägina: Tsuntas, Eph. 1895, 242. Gortyn: Halbherr, Monum. Lincei 1889, 10.

der saïtischen Dynastie und der Zulassung der Hellenen in Ägypten. Bekanntschaft derselben mit dem ägyptischen Steinbau ist somit gegeben und Anregung durch jene imposanten Vorbilder wahrscheinlich. Für Einzelheiten ist auch Formübertragung durch Vermittlung der phönizischen Handelsware und die internationale Verbreitung des orientalischen Stils überhaupt in Reserve zu halten.

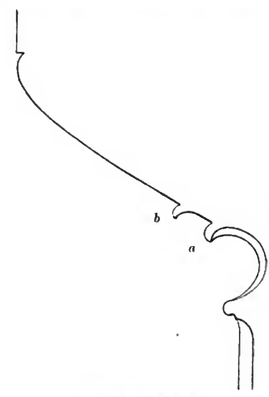

Säule des Tempels zu Korinth.

An der Ausbildung des altgriechischen Tempels haben nicht bloss die wandelbaren Jahrhunderte mitgearbeitet, sondern heterogene Faktoren wirkten zusammen, urtümliche, mykenische, dorische und landfremde Weise, letztere in wiederholtem Eindringen; dazu kommt noch der Konflikt aus dem radikalen Wechsel im Baumateriale. So erklärt sich die grössere Mannigfaltigkeit, Freiheit, wenn man will ein Suchen und Schwanken in der Durchbildung gerade der älteren Exemplare; die fortschreitende Entwicklung werden wir auf Regel und Verhältnis zielen sehen. Bezüglich der Grundrissbildung gilt, dass der Antentempel Hauptform des Hauses bleibt, wenngleich neben dem geöffneten auch der geschlossene Pronaos vorkommt (Selinus Malophorion und C) und sogar die blosse Cella ohne irgend einen Vorraum (Gortyn; Geloer Thesauros). Alle diese Formen lassen sich vom urtümlichen, beziehungsweise dem mykenischen Wohnhause ableiten, nicht so die häufige Absonderung eines Allerheiligsten in der Weise wie beim salomonischen Tempel, noch auch der sehr gestreckte Grundplan grösserer Cellen. Zweischiffige Anlage trat bereits in Troja VI auf, die dreischiffige aber ist von der so verschiedenen Vierung des mykenischen Männersaales kaum abgeleitet, eher von den ägyptischen Hypostylen angeregt. Mit zweischiffiger Teilung verbindet sich naturgemäss ungerade Zahl der Frontsäulen; solche kommt aber auch bei einschiffigen Cellen vor (in Pompeji mit sieben Säulen; zweischiffig die „Basilika“ zu Pästum mit neun Säulen, das Apollonion zu Metapont; dreischiffig das Heräon zu Olympia). Der reichere Typus des griechischen Tempels vollendet sich in Anfügung einer Hinterhalle (Athen) und in Herumführung einer Säulenhalle um die vier Seiten des Hauses. Hinter- und Ringhalle gingen aus gleicher Absicht hervor: den Tempel losgelöst aus umarmenden Gebäudekomplexen im Hofe frei hinzustellen wie etwa die syrische Ädicula, zugleich aber, und dies ist ein, nur in den seltenen ägyptischen Pfeilerperistasen vorgebildeter, neuer und griechischer Gedanke, ihn allseitig gerichtet hinzustellen. Die giebelgedeckte Ringhalle mag auch die Idee des Baldachins wachrufen. Damit schuf man zugleich mehrfach nutzbare Verkehrsräume, welche insoweit einiger Analogie zu den Hallen der mykenischen Höfe nicht ganz entbehren. Sehen wir ferner die Fronthalle verdoppelt (Apollonion zu Syrakus, Selinus C), oder der Cella eine dreiseitig sich öffnende Säulenhalle vorgelegt (Pästum Cerestempel),

so dürfen wir solchen Raumschöpfungen die praktische Bestimmung unterstellen, dem Kultus und den Ratsversammlungen politischer und anderer Körperschaften zu dienen.



Kapitell vom Cerestempel zu Pästum. (Mauch.)



Profil des Kapitells.



Profil der sog. Riemchen.

Nun der Hochbau. Haupttatsache ist, dass der griechische Tempel früher in Holz- oder Fachbau errichtet worden war, nicht ohne einige Verkleidung, wie sie bereits der orientalischen und mykenischen Baukunst bekannt war und auch für den altgriechischen Holzbau sowohl zu erschliessen wie monumental zu belegen ist. Nun aber dieser Holzbau in den Stein umgesetzt ward, so trat entweder ein völliger Neubau in Stein an die Stelle des früheren Holzhauses oder es fand eine successive Auswechslung der Einzelglieder statt, wie es mit den Säulen des Heräons zu Olympia geschehen ist nach Ausweis ihrer wechselnden Stilisierung. Hiernach versteht sich von selbst, dass mit Grundriss und Aufbau auch die tektonische Durchbildung wesentliche Bestandteile aus dem Holzbau und seiner etwaigen Verkleidung herübergenommen haben muss, natürlich nicht, ohne sie dem veränderten Material anzupassen; der vollendete griechische Tempel ist steingemäss.[1])

Im Aufbau der Wand behielt man den Sockel als architektonisches, jetzt bloss noch dekoratives Glied; denn er hatte nicht mehr die frühere Aufgabe, Gezimmer gegen Einwirkung der Erdfeuchte zu schützen. An der Säule hingegen wurde die Basis, soweit sie überhaupt vorgekommen war, mit dem Schaft folgerichtig verschmolzen, nachdem sie ihren technischen Wert eingebüsst hatte. Der Form des Stammes legte man den echten Steinpfeiler zu Grunde; abgesehen von einigen noch nicht ausreichend aufgeklärten Fällen achtseitig bloss abgekanteter Pfeiler, erscheint der altdorische Schaft mit sechzehn bis zwanzig Furchen, Ausnahmen sind Pompeji mit achtzehn, Tarent mit vierundzwanzig; die Furchen stossen scharfkantig zusammen, so dass der Schaft insofern an die sechzehnseitigen kannelierten Pfeiler von Benihassan, die sogenannten protodorischen Säulen erinnert. Was aber jenen ägyptischen Pfeilern fehlte, um Säulen genannt werden zu dürfen, plastische Be-

[1]) Verkleidung: Semper, Der Stil[2] 1878, 398. Steingemäss: Bötticher, Tektonik der Hellenen[2] 1874.

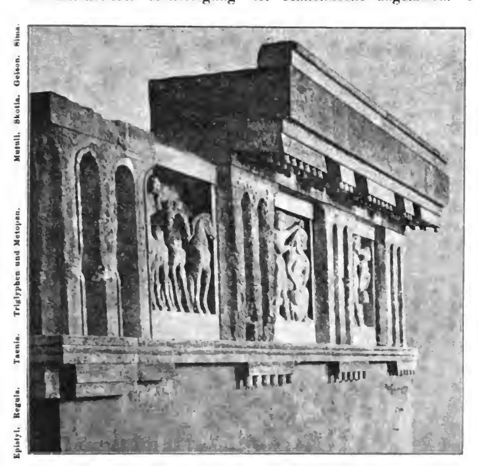
lebung nach Analogie des Pflanzenschafts, das bekamen die dorischen, nämlich obere Verjüngung, Schwellung in Drittelhöhe und ein Kapitell. Für den Säulenkopf behielt man die Knaufform bei, welche uns in Mykenä begegnete, nur wurde sie in den Steinstil umgesetzt. Der gedrückte kissenförmige Knauf hat sich jetzt enger an die Unterfläche der Deckplatte angeschmiegt, so dass er nun die Gestalt eines flachen Kessels (Echinos) angenommen hat. Der Echinos ist in den älteren Denkmälern breit ausbauchend gebildet, in den westhellenischen Tempeln im Profil besonders voll geschwungen. Wie nun in Mykenä der eigentliche Knauf nicht organisch dekoriert war, so hat der dorische auf Dekor ganz verzichtet, zeigt nichts als die glatte Oberfläche des Kessels. Eine Spur der die Säulenformen insgemein beherrschenden Auffassung von Schaft und Kapitell als eines pflanzenähnlichen Gebildes fehlt übrigens dem dorischen Kapitell so wenig wie dem mykenischen. Jener plastisch ausgearbeitete Blattkranz, in dessen Kelch das Kissen dort ruhte, kehrt in einzelnen dorischen Kapitellen wieder, nur dass sein Profil in eine tief eingezogene Kehle umgearbeitet ist (Pästum). An der „Basilika“ und am „Cerestempel“ legt sich die Lippe eines zweiten, aus dem ersten gleichsam herauswachsenden und dem Echinos anliegenden Blätterkelches über den Rand des unteren weit vor (*b*); an einigen Kapitellen sind die zwei Lippen *a* und *b* zu zwei Rundstäben geworden, deren Zwischenraum willkürlich mit den damals üblichen Palmetten, Lotosblumen, Flechtbändern und dergleichen verziert ist. Bisweilen erscheint der Blattkelch reduziert auf eine glatte Kehle (Selinus CD). In der allmählich sich festsetzenden Norm aber ist er gleichsam geometrisch oder vielleicht besser gesagt stereotomisch erstarrt. Es ist der Steinstil in dem Stadium, da er seine Grundformen feststellt, es ist insbesondere das für die Gestaltung des Steinschaftes grundlegende harte Abkanten, in zweiter Phase gemildert durch das Furchen (Riefeln, Kannelieren), welches auch den Säulenhals, das ist eben den in Rede stehenden Blattkranz, sich unterwirft und die Blätter des Kranzes durch die nach oben verlängerten Riefeln aufgezehrt werden lässt (Xenfares; CD). Doch bleibt immer ein Nachklang der Kelchform in der oberen Erweiterung und dem Ruhen des Echinos in dem Kelch, dessen Lippe also den Unterleib des Kessels umfasst. Auch im erstarrten Schema wächst ein zweiter, ja dritter und vierter Kelchrand immer einer aus dem andern (*a b c d*). Ihre gleichhart geschnittenen Lippen umfassen wieder den unteren Teil des Echinos. Dass diese in den Handbüchern der Architektur sogenannten Riemchen wirklich als Kelchlippen entstanden sind, beweist ihr den ursprünglichen Charakter nie ganz verleugnendes Profil. Das die Kehle untenhin säumende Stäbchen, schon zuvor unterdrückt, ward ersetzt durch die an diese Stelle fallende abgefaste Lagerfuge des Kapitellblocks; diese Kerbe, doppelt und dreifach gesetzt, trennt nun den Säulenhals vom Schafte.[1])

Eine quadratische Deckplatte (Abacus) schliesst das Kapitell der Säule wie der Ante ab und vermittelt den Übergang zum oblongen Hauptbalken (Epistyl, Architrav). Er legt sich über die Reihe der Deckplatten als erstes Glied des Oberbaues, ein mächtiger glatter Balken mit krönendem Profil, in den achäischen Kolonien einem dorischen oder lesbischen Kyma, sonst einer Platte (Tänia), und den in Abständen dem-

---

[1]) Säulenbasis sichtbar: Grabsäule zu Assos (Perrot et Chipiez VII 442 Fig. 224), Gebäude an der Françoisvase und an der kyrenäischen Vase Böhlau, Nekrop. 127 Taf. 10, 4; zu Assos ägyptisch-mykenisch flach, an letzterer Vase vorderasiatisch wulstig. Zweite Kelchlippe (*b*): Puchstein, Jon. Kapitell 49 Abb. 41 links. Perrot et Chipiez VII pl. 26, 6.

selben untergelegten Linealen (Regulä), daran je sechs Tropfen hängen. Es folgt der **Fries**, aus alternierenden Triglyphenblöcken und eingefalzten Metopentafeln zusammengesetzt. Vitruv fasste die Triglyphen als Reminiszenz ursprünglicher Brettverkleidungen zum Schutz der Deckbalkenköpfe, welche Bretter dekorativ mit senkrechten Schlitzen versehen worden wären. Mit solcher, sonst ansprechenden Erklärung unvereinbar scheint die Tatsache, dass im dorischen Steintempel die Decke der Halle nicht hinter dem Triglyphenfries, sondern höher, erst hinter dem Dachkranz liegt; man müsste denn annehmen, der Triglyphenfries sei zu blosser Dekoration herabgesunken, und es habe seine nunmehrige technische Bedeutungslosigkeit die anderweit wünschenswerte Höherlegung der Hallendecke zugelassen. Die Metopen werden in Vitruvs Theorie als Verschlussplatten der Zwischenräume zwischen den Deckbalkenköpfen verstanden; hatte man diese Zwischenräume vorher offen gelassen, so finden wir in ihnen jene Luken unter dem Dachrand wieder, welche seit alters zur Erleuchtung des Hausinnern dienten. Der Triglyphenfries der Ringhalle ist wiederum nur dekorativ, vom Antentempel dahin übertragen. Manche leiten ihn vom tirynthischen Alabasterfries ab. Auf das Triglyphon folgt der stets ausladende **Dachkranz** (das Geison).



Gebälk des Tempels *C* zu Sinus. Zusammengestellt im Museum zu Palermo.

Seine Untersicht ist am „Cerestempel“ kassettiert, im kanonischen Dorismus dagegen sind ihm schräg ansteigende tropfenbesetzte Hängeplatten (Mutuli) angearbeitet, formgleich den Tänien und tropfentragenden Regulen des Epistyls. Die schräge Unterschneidung des Gesimses und die schräg mitgehenden Hängeplatten erklären sich als Nachklänge aus dem früheren Holzbau, nämlich das Geison als der verschalte Dachkranz, die Hängeplatten als die aus der Kranzverschalung heraushängenden Sparrenköpfe; die Erklärung der Tropfen als ursprünglicher Bolzen ist noch nicht durch eine bessere ersetzt.

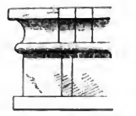
An den schmalen Fronten lässt der „Cerestempel“ auf das Triglyphon sofort das Giebeldreieck folgen, während alle anderen dorischen Tempel zwischen beiden das **wagerechte Gesims** der Traufseiten auch hier durchführen. Auf den Enden dieses

Horizontalgeison fusst alsdann das Schräggesims des Giebels, bei den älteren Tempeln in noch schwankender Ausführung: beim Malophorion besitzt es vollausgebildete Ecken, so dass das Giebeldreieck an seinen spitzen Winkeln der Einrahmung entbehrt; die Rekonstruktion von Selinus C ergibt, dass hier die Schräggeisen ihre Enden mit einem Knick umbiegen und auf dem Horizontalgeison auflagern liessen; in der dorischen Norm steigen die Enden der Schräggeisa, unten wagrecht abgeschnitten, vom Horizontalgeison auf, so das Tympanon auch an seinen spitzen Winkeln einrahmend.



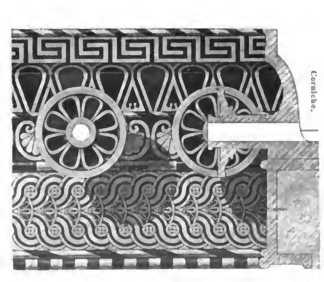
Ägyptische Truhe.

Rings um den Dachrand läuft eine hochstehende Borte (Sima). Bei flachem Dach dient die alsdann höhere Randeinfassung als Brustwehr; in solcher erkannten wir den tektonischen Ursprung der ägyptischen Corniche, deren Form nachher als Krönungsglied auf vielerlei tektonischen Gebilden (Pfeilern, Grabmälern, Truhen) dekorativ wiederholt ward. Bei dem griechischen Satteldach dient die Randborte zur Regelung des Wasserablaufes, bleibt daher an den Giebelschrägen geschlossen, wird aber an den Traufseiten, wo überhaupt angebracht, zum Herauslassen der Dachwasser durchbrochen; als Wasserspeier dienen eingefügte Brunnenröhren (Syrakus Olympieion; Geloer Thesauros). Ihre Gestalt hat die griechische Sima von eben der ägyptischen Corniche oder doch ihren Derivaten entlehnt.



Corniche der Terrasse zu Chorsabad.

Die anscheinend zwecklose Herumführung des Horizontalgeisons an den Fronten fordert eine entwickelungsgeschichtliche Erklärung. Einige finden sie in der Voraussetzung eines ursprünglichen vierseitig abfallenden Walmdaches, andere in dem für die Vorzeit und darüber hinaus postulierten Flachdach mit Holzrahmen an den vier Seiten. Die am Malophorion dem Gesims angearbeitete Hohlkehle veranlasste die Vermutung, von der Corniche, welche das ägyptische Flachdach umzieht, komme nicht bloss die Zierform selbst, sondern auch die Anregung zum Herumführen des mit ihr geschmückten Geison; indessen könnte die Vereinigung von Sims und Sima beim Entwurfe des



Sima vom Schatzhaus der Geloer zu Olympia.
Dörpfeld, Verwendung der Terrakotten.

Steintempels zuerst für die simenartig das Dach überragenden Schräggeisa erdacht und von hier aus auf das anderweit gegebene wagerechte Gesims übertragen sein.[1])

Die ägyptische **Corniche**, auch in die syrische und vereinzelt selbst in die assyrische Baukunst übergegangen, auf dem Wege des Handels mit kunstgewerblichen Erzeugnissen weit verbreitet, kommt noch an verhältnismässig jungen Stücken vor, wie an etruskischen Terrakottatafeln. Aber auch in der griechischen Baukunst selbst ist sie nachweisbar; so an dem Tempel der Thetis auf der altattischen Françoisvase. Endlich aber zeigen die an altdorischen Tempeln erhaltenen Terrakottasimen deutlich den Übergang derselben Hohlkehle in die spezifisch griechische Form. Am syrakusischen Olympieion und dem Schatzhaus der Geloer ist die syroägyptische Corniche noch erkennbar, obschon in der Detailzeichnung alteriert (die vertikalen Farbstreifen sind zu dreien in ein keulenförmiges Blatt zusammengefasst; vergleiche hierzu die Blätter der auf die Stirn der Wasserspeier gemalten Rosetten). Der letzte Schritt zur Erzielung der reingriechischen Form besteht darin, dass der bereits an das Licht getretene Gedanke der Blattreihe wohl nach Analogie des an den mykenischen und achäischen Kapitellen erhaltenen Blattkelches insoweit plastisch ausgeführt wird, als die geschlossene Reihe der oberen Blattspitzen vornüber geneigt körperlich heraustreten, im Profil eine Lippe bilden. Mit anderen Worten, die syroägyptische Corniche wird zur dorischen „Welle" (dem Kyma). Wie ägyptische Pfeiler und griechische Anten zu Pästum mit eben jener Corniche, so wurden die entwickelteren Anten mit



Geison und Sima am Tempel *C* zu Selinus. (Dörpfeld.)

[1]) **Wagerechtes Geison:** Reimers, Zur Entwickelung des dorischen Tempels 1884 (vom Walmdach). Dörpfeld, Aufsätze für E. Curtius 1884, 146 (vom Flachdach). Koldewey und Puchstein, Griech. Tempel 1899, 221 (von der Corniche angeregt).

der entsprechenden Welle bekrönt; das reif-dorische Antenkapitell besteht aus dem Kyma und einer Deckplatte.[1])

Das ausgebildete dorische Kymation liegt bereits am Tempel C zu Selinus vor; hier aber musste es an die Stirn des Geison hinabtreten, um die Sima, das krönende Glied, für eine à jour gearbeitete Doppelreihe von Palmetten und Lotosblumen freizugeben, deren Durchbrechungen als Wasserdurchlässe dienen.

Die jonischen Kymatien einzelner westgriechicher Tempel beweisen an sich noch nicht deren späteren Ursprung.

Der mit Farbbändern umzogene Rundstab, dessen Ursprung in der ägyptischen Schaftkonstruktion, dessen erste Anwendung als Rahmen und als Kantenverzierung, besonders an der Unterkante der Corniche, wir kennen lernten, findet an den architektonischen Terrakottaverkleidungen, wie an einzelnen Steinbaugliedern, eine fast wuchernd zu nennende Anwendung (Anten der „Basilika").

Bandförmige Flächen (Tänien), wie die Stirnseite des Geison, oder auch der über Corniche und Kymation liegenden Platte, bemalte man mit dem Mäander oder dem Flechtband.

Skulpturenschmuck figürlichen Inhalts nimmt der dorische Steintempel an zwei Stellen an, im Giebel und an den Metopen, in beiden Fällen in Form von Reliefs. Altertümliche Giebelreliefs erwähnten wir bei der Skulptur, die Metopenreliefs zweier Tempel zu Selinus stellen wir zurück.

Polychromie verschönerte den griechischen Bau so gut wie den orientalischen, und in älteren Zeiten in stärkerem Masse als später. Es wurde aber nie der ganze Tempel in Farbe gesetzt, immer nur einzelnes durch Farbe herausgehoben (die Triglyphen durch Blau, vielleicht Nachklang der einstigen Kyanosfriese), oder die Detailgliederung der Kymatia, Stäbe und Platten statt plastisch nur in farbiger Zeichnung ausgeführt. Den Malgrund gab die weisse Stuckhaut, mit der man den Poros der Tempel überzog.[2])

Obwohl stilgeschichtlich unerheblich sei die nun aufkommende Eindeckung mit Marmorziegeln doch erwähnt, weil sie den Steinbau vollendend den Gesamteindruck abrundet; Dachziegel aus Marmor zu gewinnen gilt als Erfindung des Naxiers Byzes.[3])


Tuscanische Säule.

Der italische Tempel hat das Giebeldach der nördlichen Zone unverkümmert festgehalten, doch mit etwas steilerer Dachschräge, als die armenisch-kleinasiatisch-griechische Sitte war. Im übrigen ist der Holzbau auch für die italische Bauweise formgebend gewesen, anscheinend minder beeinflusst durch den Ziegelbau. Die Säulen stehen weitläufiger, der Dachkranz tritt weiter vor, ausserdem ist der Grundriss geschlossener als der des hellenischen Tempels und in Hinsicht des äusseren Hallenbaues wesentlich abweichend. Statt der seitlich geschlossenen Vorhalle von geringer

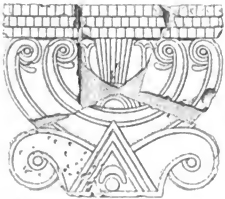
[1]) Etruskische Tontafeln: Longpérier Musée Napoleon III Taf. 83. Krönungen: Olympia II 200 Fig. 20. Yorke, Journ. hell. 1896, 295 Abbildung. Anten: Fenger, Dorische Polychromie 1886 Taf. 7. Borrmann, Jahrbuch 1888, 277. Votivträger mit Corniche: eb. 271 Fig. 2—6; mit Kyma Fig. 8. Eine Art Übergangsform am Träger von Lamptrai (eb. 273) und schon an einer Stele der zwölften Dynastie (Mariette, Album Boulaq Taf. 37).

[2]) Polychromie: Borrmann in Baumeisters Denkmäler III 1888, 1335. Durm, Baukunst der Griechen 1892, 180.

[3]) Byzes: Robert bei Pauly-Wissowa III 1160.

Tiefe und statt der umlaufenden Ringhalle tritt nur eine dreiseitig offene Säulenhalle vor, welche zwecks Aufnahme von Kultus- und Ratsversammlungen ebenso tief ist wie die Cella. Der hohe Unterbau des Tempels fällt an drei Seiten senkrecht ab, nur zur Front führt eine Freitreppe hinauf; freilich erscheint das Podium erst später als italische Norm, und es wird für griechische Tempel die Priorität in Anspruch genommen.

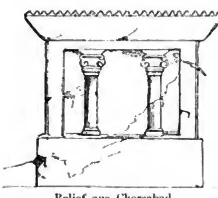
Hauptelemente der architektonischen Ausbildung hat der italische Tempel gemein mit dem westhellenischen und überhaupt dem althellenischen. Denn die tuscanische Säule ist nichts als eine Spielart der althellenischen wie altkleinasiatischen Holzsäule mit Basis und Knaufkapitell. Die Mächtigkeit der Basis an einzelnen Exemplaren erinnert an die nordsyrische Basis und ihre Verwandten.[1])



Kyprisches Kapitell. (Longpérier.)

Das Schneckenkapitell mit unabhängig voneinander aus dem Kapitellboden aufsteigenden Volutenstielen kommt in verschiedenen Ausbildungen vor. In einem allerdings ungenügend veröffentlichten ninivitischen Relief erscheint das Volutenpaar doppelt übereinander gesetzt, an cyprischen Stelenkrönungen dagegen bald einfach, nur mit krönender Zwickelpalmette (zu Trapeza), bald auch als etagiertes syrisches Bouquet mit beckenförmigem Oberteil; so die Kapitelle von Athienu und Idalion.

Das Vorkommen des Typus in der Äolis hat ihm den Namen des äolischen Kapitells eingetragen; auch hier ist es flach gebildet, frontal gerichtet, und zwar bleibt es hier bei der einfacheren Form nur mit Zwickelpalmette. So sicher auf Lesbos. In der Troas jedoch, in den Ruinen von Neandria, fanden sich noch Reste eines Torus und eines unterhöhlt gemeisselten überfallenden Blattkranzes, beide Glieder Metallarbeiten genau nachgebildet. Da besteht nun ein Zweifel, ob sie ein reiches Unterteil zu dem Volutenstück abgaben oder ein selbständiges Rundkapitell ausmachten; dieses hätte dann einer Innenstütze gehört, das frontale und einseitig ausgearbeitete Volutenkapitell aber einer äusseren Säulenstellung. Das äolische Volutenkapitell muss ohne den Blattkranz in weiteren Kreisen gebräuchlich gewesen sein, denn auch attische Vasenmaler verwendeten es in ihren Architekturbildern. Es hat sich verbreitet bis nach Karthago und Etrurien.[2])



Relief aus Chorsabad.

Die andere Art des Schneckenkapitells, eng verschwistert dem äolischen, auch flach und frontal,

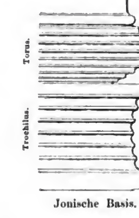
[1]) Italien: Durm, Baukunst der Etrusker und Römer 1885. Etrurien: Degering, Gött. Nachr. 1897, 137 Etrusk. Tempelbau. Latium: Pinza, Bull. com. 1898, 176. Podium: Michaelis, Röm. Mitt. 1899, 199.

[2]) Äolisches Kapitell: Perrot et Chipiez VII 617 Taf. 52. Niniveh: eb. II 219. Cypern: eb. III 116. Idalion: Institutsphot. Kypros 26. 69. Kapitell mit Blattkranz: Koldewey, Neandria 1891, 33 Abb. 60—64. Rundkapitell: Dörpfeld bei Perrot et Chipiez VII Fig. 277. Vasen: Gerhard, Auserles. Vasenbilder n. 241, 1. Etrurien: Martha, l'art étrusque 166 Fig. 133.

aber die Voluten durch eine Scheitellinie verbunden wie an den „Ädikulen" von Boghasköi, kommt in dieser Epoche zuerst in Architekturbildern assyrischer Reliefs vor, das Volutenstück wieder einmal wuchernd verdoppelt. Eigentliche **jonische Kapitelle**, von den eben jetzt begonnenen jonischen Riesendomen, liegen nicht genügend vor. Das ephesische Artemision gelangte damals noch nicht zur Ausführung der Zierformen. Vom samischen Heräon haben wir über einem glatten Halsband den wie ein jonisches Kymation behandelten Echinus, aber kein Volutenstück. Im Apollonion zu Naukratis fanden sich kleine Bruchstücke von Schnecken, deren Zugehörigkeit dahinsteht; sonst erhielt sich nur ein Blattkranz, dem äolischen ähnlich, mit Astragal darunter. In die Lücken der Denkmäler treten Hypothesen: das jonische Kapitell leite sich vom mykenischen ab (wo dann aber der jonische Hals der mykenischen Kehle, das Kymation hier dem Pfühl dort entsprechen müsste), oder das Volutenstück sei sekundär hinzugetreten als ein Sattelholz (hierfür genügt freilich schon der Abakus). Zunächst muss die Auffindung unzweideutiger Exemplare des jonischen Kapitells aus dessen erster Entwickelungszeit abgewartet werden.[1])



Assyrische Basis.



Jonische Basis.



Steinschwelle aus Chorsabad.

Der jonische **Schaft** wurde kanneliert, anfangs stiessen die sehr zahlreichen Furchen scharfkantig zusammen, später lassen sie Stege zwischen sich stehen. Diese

[1]) **Ableitung** vom mykenischen Kapitell: Noack, Jahrb. 1896, 240. **Sattelholz**: Puchstein, Jon. Kapitell 1887, 46. Durm, Baukunst der Griechen 1892, 246.

Riefelung geht auch auf die Basis über, hier wagerecht streichend. Die Basis, welche der regulären jonischen Säule nie fehlt, unterlegt dem nordsyrisch-assyrisch-paphlagonischen Pfühl (Torus), dessen kugelige Form zugleich abplattend, ein Unterteil mit Kehlprofil (Trochilus).

Als Profile von Übergangsgliedern sind das jonische Kymation und die lesbische Welle anzuführen. Ersteres vermittelt anlaufend den Übergang zu einem vortretenden Oberglied, seinem konvexen Profile nach ist es ein Viertelstab. Das lesbische Kyma gleicher Funktion kehlt sich in seinem Unterteil aus. Vorkommende Detailgliederung folgt wieder der Analogie pflanzlicher Vorbilder; der geschichtliche Ursprung wird im ägyptischen Fries hängender Lotosblumen und Knospen gesucht, den die Ägypter freilich nie auf ein derartiges Profil gesetzt haben. In der jonischen Ausprägung scheint eine Blattreihe gedacht, nach Vorbild von Blecharbeit skulpiert im Gegensatz zur dorischen Art, Detailglieder nur aufzumalen. Nach der eiförmigen Mittelpartie der Blätter heisst der jonische Blattkranz Eierstab. Auch den Rundstab kennt der Jonismus, wieder aber mit plastischer Detailgliederung. Statt wie im Dorismus nur durch aufgemalte Farbbänder wird er mit dem Meissel in breitere und schmälere Stücke, mit anderen Worten in Kugeln und Scheibchen zerlegt, die wie auf eine Schnur aufgereiht aussehen; daher heisst der Stab in solcher Ausführung Perlstab (Astragal). In der scharfen schematischen Zeichnung wie von Blecharbeit sind nicht minder die verschränkten Bogengänge ausgeführt, mit welchen assyrische Kapitelle und Basen umzogen wurden; sie lassen sich unschwer als Verkümmerungen immer derselben Lotosblume erkennen.

Epoche der jüngeren Tyrannis.


Aphrodite.
Ausgrabungen zu Olympia.

Pisistratus und Cyrus sind uns die Pole in den geschichtlichen Bewegungen dieser Zeit, zwischen ihnen steht Krösus, der letzte Lyderkönig. Von Persien bis Italien galt das Griechische viel, die bedeutendsten Griechen finden wir in Sardes wie in Saïs, später auch in Persepolis. In der Heimat erlebte der archaische Stil die höchste Entfaltung seiner eigentümlichen Art, man kann seine Entwickelung verfolgen; es wird sich lohnen, die Denkmäler aus der zweiten Hälfte der Epoche von denen der ersten gesondert zu betrachten.

Peisistratos und Kyros.

Wer den Griechen als Künstler zu nehmen weiss, lasse sich von Herodot in die Zeit einführen. „Wie nun mit den Jahren so ziemlich alle Völker diesseits des Halys von Krösus unterworfen waren, auch die Jonier, Dorer, Äolier, und Sardes von Reichtum strotzte, da kamen dorthin alle Weisen, die es damals in Hellas gab, heute dieser, morgen jener, und so auch Solon aus Athen, welcher den Athenern auf ihr Geheiss Gesetze gegeben hatte und dann zehn Jahre auf Reisen ging, unter dem Vorwand, um die Welt zu sehen, damit er nämlich nicht genötigt werde, eines von seinen Gesetzen aufzuheben; denn die Athener hatten sich durch starke Eide verpflichten müssen, zehn Jahre bei den solonischen Gesetzen

zu bleiben. Dieserhalb also und auch um die Welt zu sehen, ging Solon in die Fremde, kam nach Ägypten zu Amasis und so auch nach Sardes zu Krösus. Angekommen, wurde er im Schlosse gastlich aufgenommen; danach aber, am dritten oder vierten Tag, gab Krösus Befehl, dass seine Diener den Solon durch die Schatzkammern führten, und sie zeigten ihm alles, und das waren lauter kostbare Sachen." Goldreich müssen seine Schatzkammern gewesen sein, schon nach den Weihgaben zu schliessen, die er an die griechischen Tempel verteilte; zum ephesischen Artemision steuerte er die Kosten der Säulen bei, den Spartanern gab er das Gold für eine Apollonstatue auf den Thornax, Delphi bedachte er reich.

Der Palast selbst war auch nur ein Ziegel- und Putzbau, doch mit aller Pracht ausgestattet; nach Krösus' Ende bestimmte ihn die Stadt zur Gerusie.[1])

Die Perser hatten unter medischer Oberhoheit gestanden, aber der Achämenide Cyrus machte sich nicht allein unabhängig, sondern eroberte Egbatana und unterwarf Medien (550). Alles Land östlich des Halys ward damit den Persern untertan. Gegen Cyrus verband sich nun Krösus von Lydien mit Nabonet von Babylon, mit Amasis von Ägypten und mit Sparta als dem führenden Staate in Hellas. Er machte einen Vorstoss über den Halys und nahm Pteria, aber nach seiner Hauptstadt zurückgekehrt wurde er von Cyrus überrascht. Mit der Eroberung von Sardes fiel das lydische Reich, eingeschlossen die griechischen Küstenstädte, an die Perser, Sardes erhielt einen persischen Statthalter.

Denkmäler des Cyrus sind die Ruinen bei Murgab, Steinbauten, in denen meist die Reste von Pasargadae erkannt werden; wir führen zunächst nur diejenigen an, welche die älteren zu sein scheinen. Ein Grabturm, in der Gesamtform den lykischen Pyrgoi verwandt, in Quaderbau mit Eckpilastern und dem jonischen ähnlichem Zahnfries, wird für das Grab von Cyrus' Vater gehalten. Von einem Palastbau steht eine Säule nebst einer Anzahl Türpfosten und Eckpfeilern der einstigen Ziegelwände; wenn man den Plan annähernd richtig hergestellt hat, so war es ein Abkömmling des nordsyrischen Hilani, der nach dem Vorgange der Assyrer nun auch nach Persien übertragen wäre. Die Säule fusst auf einer ägyptisch-mykenischen Scheibe, der sehr schlanke Schaft ist glatt, das Kapitell fehlt. Von den Verkleidungsreliefs der Tore sind nur geringe Reste erhalten.[2])

In Griechenland tat sich eine neue Tyrannis auf, hauptsächlich vertreten durch Pisistratus von Athen, der zuerst 560, bleibend sei es 545 oder 538 ein monarchisches Regiment mit dem Sitz auf der Akropolis errichtete. Besondere Sorgfalt widmete er den Kulten; für die Kunst bedeutsam wurden vorzüglich die bereits 566 als Staatsfest eingerichteten Panathenäen, ferner die Dionysien, in gewissem Sinne auch die Eleusinien. Die grossen Bauarbeiten, wie sie zum Tyrannenprogramm gehörten, nahm Pisistratus in seine tatkräftige Hand, doch wird das meist in die spätere Zeit fallen.

Sehen wir nun zu, was auf den einzelnen Gebieten der Kunst Neues entstand.

Das Polygonwerk erfreut sich fortgesetzter Gunst mehr für Unterbauten. Hauptbeispiel ist die Stützmauer der Tempelterrasse zu Delphi; das Tempelchen der Nemesis zu Rhamnus mit seinen Wänden in Polygonwerk bildet eine Ausnahme.

---

[1]) Palast: Vitruv II 8, 10.

[2]) Persien: Fd. Justi, Gesch. d. alten Persiens 1879. Dieulafoy, L'art antique de la Perse 1884—89. Perrot et Chipiez V 1890, 403. Grabturm: eb. 607 Fig. 378. Palast: eb. 665 Fig. 410 folgg.

Dabei bringt das sechste Jahrhundert den Steinmetzen eine sonderbare Erschwerung der Arbeit, indem es das Fugennetz in lauter Kurven zeichnet. Eine andere Spielart bedingt der schieferige Bruch des Materials, aus welchem das Steinhaus unter dem Gipfel des Ocha auf Euböa besteht.[1])

Die kritische Erforschung der dorischen Tempel ist noch zu sehr im Rückstand, als dass die einzelnen mit einiger Zuversicht datiert werden könnten; manche von den bei der Vorperiode erwähnten mögen, wie dort schon bemerkt, erst im Verlauf des Jahrhunderts ausgeführt sein, können hier also mit ihren jüngeren Stilelementen in Betracht kommen. So die zwei ältesten Tempel von Pästum, die von Pompeji und Metapont, die zwei Burgtempel von Selinus, dazu vielleicht auch einzelne des Mutterlandes. Ausser ihnen entstanden um diese Zeit etwa die Schatzhäuser der Selinuntier zu Olympia, der Sikyonier und der Athener zu Delphi, der alte Dionysostempel zu Athen, die schon genannte Nemesiskapelle zu Rhamnus, endlich der Tempel zu Assos in der Troas.[2])

Für den jonischen Tempel besitzen wir in den von Krösus zum ephesischen Artemision geschenkten Säulen datierte Zeugen des Stils: jonische Basis (zwei Scheiben mit Hohlprofil, ein Pfühl mit wagerechter Kannelierung); um das Unterteil des Schafts den ungewöhnlichen Reichtum eines Reliefstreifs gekrönt von lesbischen Kyma; die Kannelüren des Schafts scharfkantig zusammenstossend; dem Kymation des Kapitells flach aufliegend das schmalere Volutenstück, die Spirale hat konvexes Profil. Auf ähnlicher Stufe der Stilentwicklung steht die von den Naxiern nach Delphi geweihte Säule, schon etwas jünger mag der peristyle Tempel des italischen Lokroi sein.[3])

Einige Künstler werden genannt, welche im Sinne archaischer Bildnerei in deren verschiedenen Techniken tätig waren: die Bildschnitzer Medon und Dorykleidas aus Sparta, sowie Tektaeos und Angelion, die Verfertiger des delischen Apoll, welcher in der Rechten den Bogen, auf der Linken die drei Chariten trug; und der Erzbildner Klearch von Rhegion, nur durch ein in Stücken getriebenes und zusammengenietetes Zeusbild bekannt, das in Sparta bei der Chalkioikos stand; deren Bild und erzüberzogenen Tempel hat Gitiadas geschaffen. Bathykles von Magnesia in Kleinasien wurde von den Lakedae-



Geflügelte Göttin aus Delos.

[1]) Delphi und Rhamnus: Perrot et Chipiez VII 1899, 329 Fig. 151 153. Ocha: Wiegand, Ath. Mitt. 1896, 10 Taf. 2. 3.

[2]) Olympia: Olympia II 49 Taf. 32. Delphi, Sikyonier: Pomtow, Anzeiger 1895, 9. Homolle, Bull. hell. 1896, 657. Athener: Pomtow, Anz. 1898, 43. Homolle, Fouilles de Delphes II Taf. 10. 12. 13. Athen: Dörpfeld u. Reisch, Griech. Theater 1896, 13. Rhamnus: Staïs, Eph. 1891, 46. 52. Assos: Brunn, Kunstgeschichte II 40.

[3]) Artemision: Perrot et Chipiez VII 610 Taf. 10 A—E. Kapitell: A. S. Murray, Journ. Roy. Inst. Brit. Archit. III 3. series, 52. Naxier: Pomtow, Beitr. 45 Taf. 8. Homolle, Fouilles II Taf. 14. Perrot et Chipiez VII 631 Taf. 54. Lokroi: Koldewey u. Puchstein, Tempel 1899, 1 Abb. 3 Taf. 1.

moniern berufen, zu dem ehernen Bild des amykläischen Apollon einen Thronbau zu machen, er überdeckte ihn mit einer Fülle mythologischen Bildwerks. Marmorwerke endlich sollen von Archermos dem Chier auf Lesbos und Delos gewesen sein; auch wird einer geflügelten Siegesgöttin gedacht, zwar ohne Angabe des Aufstellungsortes. Nun erwähnten wir bereits eine auf Delos gefundene Inschrift, beginnend „Mikkiades schuf dies schöne geflügelte Bild durch die Kunst des Archermos“; dabei aber fand sich eine marmorne geflügelte Göttin, deren Stil nahe legt, in ihr die Nike des Archermos zu sehen.[1])

Die Plastik des menschlichen Körpers wurde schrittweise verbessert, sowohl in der Schematik wie in der Modellierung, die Armhaltung freier, Hände und Finger lebendiger, Proportion und Gliederung des Leibes korrekter gegeben, dessen Querlinien richtiger angeordnet. Diese Fortschritte bezeugen einzelne der Apollonfiguren, ein marmorner aus dem Ptoon und mehrere Bronzestatuetten. An den Kriegergestalten beginnen jetzt Lederlappen dem Unterrand des Panzers angefügt zu werden.[2])

Die Gewandbildung weist einen epochemachenden Fortschritt auf. Zwar erhält sich der glatt fallende Peplos, dessen Hauptbeispiel wir an dem Weihbild der Nikandre kennen lernten. Daneben aber tritt Faltenbildung auf, zum erstenmal in der Geschichte der Kunst; denn die bescheidenen Ansätze in der altchaldäischen Kunst rechnen nicht, weil sie ohne Folge blieben. Der Zeitpunkt, zu welchem die Falten zuerst eingeführt wurden, kann einstweilen nicht genauer bestimmt werden, daher auch die Datierung mehrerer Denkmäler noch in der Schwebe bleiben muss; aber wir glauben mit der Ansetzung in die Zeit der Pisistratus und Krösus nicht sehr zu irren. Von hier an lässt sich die künstlerische Durchbildung des Faltenwurfs und der Faltenbildung Schritt für Schritt verfolgen. Statuarisch kommt sie zuerst an Frauengestalten im jonischen Schleppkleid vor, dessen zusammengedrängte Stoffmassen in schmalen Parallelzügen fallen, während den Oberkörper breitere Faltenwülste schräg überschneiden. Sie halten die Linke mit einem Attribut vor die Brust. Auf Samos hat man eine solche Marmorstatue gefunden, vielleicht der Hera, Anathem des Cheramyes, in der zylindrischen Form und starren Durchbildung wie einem Sphyrelaton nachgeschaffen; auf der athenischen Akropolis einen Torso und eine Büste etwas jüngeren Charakters (das lange Gesicht gemahnte einen Beobachter an frühgotische Heilige). Ein neues Motiv aber übernimmt die Schematik aus der Mode, zunächst mehr schüchtern, die Rechte lüpft das Schleppkleid. Diese Spielart der jonischen Tracht vergegenwärtigt eine in Olympia gefundene Bronzestatuette der Aphrodite (Abb. am Anfang dieser Epoche). Auch die Stützfiguren, Kessel- und Thronträgerinnen — gleichzeitige sind in Bronze und in Stein erhalten — nehmen jetzt die Gewandfalten an, zum Teil auch das Aufheben des Schleppkleides. Die Mäntel der Männer bleiben in der Faltenzeichnung nicht zurück.[3])

---

[1]) Medon: Hitzig-Blümner, Paus. II 391. Angelion: Robert b. Pauly-Wissowa I 2188. Apoll: vergl. Overbeck, Apollon 1899, 21 Fig. 4. Gitiadas: Collignon, Sculpture I 229. Ein Kopf aus Sparta, ältester griechischer Hohlguss: Furtwängler, Münch. Sitz. Ber. 1897, 112 Taf. 1. Bathykles: Petersen, Röm. Mitt. 1894, 302, 1. Reichel, Vorhellenische Götterkulte 1897, 88. Robert bei Pauly-Wissowa III 124. Archermos: eb. II 457. Treu, Jahreshefte 1899, 200.

[2]) Ptoon: Collignon, Sculpture I 199 Fig. 94. Bull. hell. 1886 Taf. 9. Naxos: Overbeck, Apollon 36 Fig. 8. Furtwängler, Meisterwerke 718; Münch. Sitz. Ber. 1897, 118 Taf. 2. Ferner Olympia IV Taf. 7, 48. Bull hell. 1896, 602 Abb.

[3]) Jüngere Vertreter des Nikandretypus: Collignon, Sculpture I 123 Fig. 62. Holleaux,

Den neuen Gewandstil zeigen ferner einige der marmornen Sitzbilder vom heiligen Wege zum Didymäon, die mit den Inschriften des Eudemos und des Chares, letzteres etwas später und auch weicher gearbeitet. Während im übrigen die Glieder wie mit dicker Schale umhüllt sind, drängen sich zwischen den Unterbeinen steile Falten; der Mantel umwindet die Mittelfigur mit wulstigen Parallelzügen. Gleichartig erscheinen thronende Göttinnen, solche aus der äolischen Kyme und der phokäischen Kolonie Massilia in Naïsken von Stein, andere aus Samos, Rhodos und Phönizien von Terrakotta, wiederum, insbesondere auch auf Sarkophagdeckeln zum Symposion Gelagerte.[1])

Auch die Reliefs haben den besonderen Marmorstil noch nicht gefunden, wir treffen die Bildhauer noch oft im Stadium des ersten Versuchs; der Stil der älteren Techniken, des Holz- und des Metallwerks, blickt überall durch. An der Spitze aller tektonischen und architektonischen Skulpturen der Zeit stehen die verzierten Säulen des Artemision zu Ephesus, die meisten hatte Krösus gestiftet; ein paar Bruchstücke sind erhalten, auch von seinen Weihinschriften. Diese wertvollen Reste geben den Angelpunkt zur Datierung der ersten Faltenzeichnungen. In langen, flachgeschwungenen Linien laufen hier die Mantelfalten; die ganze Bildung ist knapper als bei den milesischen Sitzbildern, hier kündigt sich bereits der Stil des reifenden Archaismus an. Dieselbe Faltenzeichnung aber bietet das Relief aus Samothrake, Agamemnon thronend, hinter ihm Talthybios und Epeios, umrahmt von orientalisierenden Ornamenten, das Ganze die Wange eines Marmorsessels, nachgebildet einem Metallgerät. Auch die ephesischen Säulenreliefs ahmen Metallverkleidungen nach, mit dergleichen auch Gitiadas den Tempel der Chalkioikos schmückte. Diesem aber kommt der auch dorische Tempel zu Assos näher, an welchem nicht bloss die Metopen, sondern auch die Architrave Reliefs tragen, auch sie Erzverkleidung imitierend. Sie mögen hier eingereiht sein, so problematisch ihre Datierung noch ist; das altertümliche Laufschema der Nereïden wenigstens wird aufgewogen durch ihre bereits anschmiegenden Gewänder. Inhaltlich zeigen sie die Tiergruppen und Heroenscenen des orientalisierenden Stils. Die Gewohnheit alter Reliefdarstellung, in gleichmässiger Belebung des gegebenen Raumes alle Figuren die Höhe des Feldes füllen zu lassen, einerlei ob sie stehen, sitzen oder liegen, so dass sie also die verschiedensten Proportionen erhalten, dies sogenannte Gesetz der Isokephalie ist nirgends so naiv befolgt wie hier.[2])

Bull. hell. 1888, 395 Taf. 11. Cheramyesanathem und Verwandte: Winter, Jahrbuch 1899, 73; vgl. Sophulis Ἐφημερίς 1891 158 Taf. 12, 2. Aphrodite: Olympia IV Taf. 7, 74. Stützfiguren: Sauer, Ath. Mitt. 1892, 41 Taf. 7. Petersen, Röm. Mitt. 1894, 299 Fig. 6—8. Mantelmann: Olympia IV Taf. 7, 40.

[1]) Milet: Brunn-Bruckmann 141 b und 142 a; 142 b leitet zur folgenden Epoche über. Göttinnen: Benndorf, Jahreshefte 1899, 33 Fig. 35. Gelagerte: Olympia IV Taf. 7, 76. 8, 77. Sarkophage: A. S. Murray, Terracotta sarcophags 1898 Taf. 9—11. Savignoni, Lincei Mon. 1898, 521.

[2]) Ephesus: Collignon, Sculpture I 178. Brunn-Bruckmann 148. Samothrake: Collignon, Sculpture I 184. Petersen, Röm. Mitt. 1892, 43. Brunn-Bruckmann 231 a.

Assos: Brunn-Bruckmann 411—412. Brückner, Ath. Mitt. 1890, 98. Collignon, Sculpture I 182. Brunn, Kunstgesch. II 127. Eine gleichzeitige Bronze aus Dodona zeigt das jüngere Laufschema: Collignon I 327 Fig. 165. Wegen der bereits anschmiegenden Gewänder reihe ich hier ferner an: Das Relief aus Karaköi bei Milet mit tanzenden Paaren: Smith, Catalogue 1892 n. 21; den Aïdeus zu Sparta: Arch. Zeit. 1881, 294 Taf. 17; den Thronenden mit zurückgezogenem Fusse, aber noch nicht gehobener Ferse: eb. 1874 Taf. 5.



Heroenrelief aus Sparta.
Sammlung Saburoff.

Aus Hellas besitzen wir tektonische Reliefs; deutlich klingt Form und Technik der einstigen Holztafeln in älteren Steintafeln nach. Reliefs aus Sparta stellen einen Heros thronend dar, zur Seite die Gemahlin, vor ihnen stehen kleiner gebildete Adoranten; die Figuren sind hart und trocken geschnitten wie in Holz, die Formen flach, die Konturen scharfkantig umschnitten, die Falten nur eingekerbt.

Nahe verwandt, gegenständlich wie formal, ist das bislang früheste, aus Tegea stammende Exemplar des „Heroenmahls", hier nur die Gattin im Sessel, der Heros aber auf der Kline ruhend, wie Sardanapal. Jetzt erscheinen auch Grabstelen in Bohlenform, mit einer Palmette bekrönt, eine ältere Art zerlegt die hohe Fläche in mehrere übereinandergeordnete mehr quadratische Felder. Die Stele Peruzzi, etruskisch nach griechischen Vorbildern, gibt das Seligenmahl zweimal, im unteren Felde sitzt das Paar, im oberen ruht es auf der Kline. Eine wohl jüngere Spielart schränkt das untere Feld zu Gunsten des oberen ein, welches dadurch hoch genug wird, um eine stehende Figur aufzunehmen, das Bild des Verstorbenen. Das Predellbild pflegt auf seinen Stand zu deuten; weiterhin wurde es ganz unterdrückt. Hier ist nur auf ein paar Bruchstücke hinzuweisen, darunter das wichtige mit dem Kopf eines Diskusträgers, dessen Profil sich von der Wurfscheibe in seiner gehobenen Linken abhebt, in der Zeichnung und Modellierung attisch fein und zart. Wegen des Gewandstils gehört auch das Grabmal von Lamptrae hierher, mit dem Verstorbenen als Reiter, an den Schmalseiten seine klagenden Angehörigen, wie solche in Scenen der Aufbahrung zu erscheinen pflegen.

Als architektonische Skulpturen aus Hellas darf man die Metopen vom delphischen Schatzhaus der Sikyonier allenfalls noch hier anfügen. In feinem Tuff sauber gemeisselt, die Figuren auch hier polychrom vom steinfarbenen Grunde sich abhebend, bringen sie unter anderen einen vordringenden Eber; Europa auf dem Stier ängstlich sich haltend; Dioskuren und Aphariden führen die erbeutete Rinderherde fort; Kriegsschiff, im Vordergrund zwei Reiter. Ungeschickt ist die freilich schwierige Komposition des Rinderraubs, aber vortrefflich entworfen der Eber und die Europa, der Eber mächtig mit starken Knochen und weichem Fell das an der Schulter sich zusammenschiebt; der zusammengefaltete Mantel hängt der

vornübergebeugten Europa vom Arm, der Peplos aber schmiegt sich den Körperformen an.[1])



Stele Peruzzi, Florenz.



Diskostragender Jüngling. Bruchstück einer Grabstele in Athen.

Die westhellenische Reliefbildnerei hinterliess merkwürdige Vertreter in den Metopen der Tempel von Selinunt; allen voran stehen die neugefundenen: sitzende Sphinx; Europa auf dem Stier. Nach ihrem Totaleindruck möchte man sie in die Anfänge der Stadt setzen, wenn eine Falte im Gewande der Europa nicht warnte. Die gleiche Warnung erhebt sich gegen zu frühe Datierung der Metopen des Tempels C. Abweichend von den sonstigen archaischen Arbeiten der Art sind sie in hohem Relief ausgeführt, nichtsdestoweniger aber flächenhaft, ein Resultat der so rationellen griechischen Relieftechnik. Das griechische Relief entstand ohne Tonmodell; man zeichnete die Figuren in Umrissen auf die ebene Vorderseite der Steintafel, tiefte den Hintergrund ein und wölbte die Kanten der Figuren nur soviel notwendig ab. Die selinuntischen Metopen sind bei aller Altertümlichkeit, besonders des Gesichtes, und bei allen Mängeln der Proportion — nur die Kraftglieder sind dargestellt, der Leib ist zu kurz gekommen — im Detail wiederum, besonders der Beine mit sichtlichem Naturstudium modelliert; Beine und Arme sind vom Grunde gelöst und die Gewänder werfen Falten. Die Anordnung im viereckigen Rahmen und die Gruppierung, wie die Handlung sich nach rechts bewegt und hinter dem Heros sein göttlicher Beistand

[1]) Sparta: Brunn-Bruckmann 227 a. Furtwängler, Samml. Saburoff Taf. 1. Tegea: Milchhöfer, Ath Mitt. 1879, 162 Taf. 7. v. Fritze, eb. 1896, 357. Peruzzi: unsere Figur Diskusträger: Conze, Attische Grabreliefs n. 5 Taf. 4. Ein Speerträger: eb. n. 6. Lamptrae: eb. n. 19. Brunn-Bruckmann n. 66. Delphi: Homolle, Bull. hell. 1896, 657 Taf. 10. 11. Traurige Reste, vielleicht Metopen des Tempels von Mykenä: Kuruniotis, Jahrbuch 1901, 18 Abb.

erscheint, wiederholt genau das Schema früher erwähnter Goldbleche; der Bildhauer mag ein derartiges Metallrelief vor sich gehabt haben. Als Neuerung erscheint die durchgängige Facestellung aller Köpfe, nur die der Medusa in der Perseusmetope war typisch gegeben.[1])



Perseus, die Medusa köpfend. Metope von Selinus.

Das Metallgerät tritt hinfort in den Hintergrund; doch haben wir dann und wann bedeutende Arbeiten zu verzeichnen, gleich hier den Bronzebeschlag zweier Wagen, getrieben und graviert, einige Stellen mit Silber belegt; unter den Schildereien ragt eine grössere Komposition hervor, Herakles' Kampf mit Kyknos. Es scheint jonische Kunst, obwohl nach Etrurien verhandelt.[2])

Für die Entwickelungsgeschichte der griechischen Malerei zu der Zeit steht uns nur hypothetisch eine auch sonst problematische Überlieferung zu Gebote; Eumaros von Athen, welcher zuerst den Mann vom Weib malerisch unterschied (vermutlich wie die Ägypter durch dunklere Färbung) und „Figuren aller Art" darzustellen wagte, wird von den allerdings selbst nur kombinierenden Gelehrten des Altertums den ersten Erfindern angereiht, von heutigen Forschern dagegen mit einem inschriftlich als der Zeit des Solon und Pisistratus angehörig bezeugten Athener Eumares identifiziert. Tatsächliches Dasein einer Fülle von Wand- und Tafelgemälden erweist sich für den griechischen Osten aus Herodots Nachricht über die Phokäer, wie die vor den Persern weichend auf die Schiffe gingen, mit Weib und Kind und allem Hausrat, dazu den goldenen und silbernen Götterbildern und sonstigen Weihgeschenken; was Erz, Stein oder Malerei war, das liessen sie zurück. Eher älter war das Gemälde des Samiers Kalliphon im ephesischen Artemision, der homerische Schiffskampf mit einer

[1]) Neue Metopen: Brunn-Bruckmann 288. Koldewey-Puchstein, Griech. Tempel 1899, 80. Metopen C: Brunn-Bruckmann 286. 287. Brunn, Kunstgesch. II 131. Zur Quadriga vergl. Kekulé, Antike Terrakotten II 81 Taf. 54.

[2]) Wagen: Petersen, Röm. Mitt. 1894, 253. Ant. Denkm. II 15—16.

Eris so hässlich wie die an der Kypseloslade und mit einer Nebengruppe, Patroklos von Frauen gerüstet. An Denkmälern haben wir nur Tontafeln, griechische und etruskische. Die griechischen Tontafeln sind diesmal attische, Bruchstücke von Votivtafeln aus Eleusis, eine mit dem Namen, wohl des Künstlers, Euphiletos. Die etruskischen Tontafeln, in Hochformat, dienten als Wandbekleidung in Grabkammern von Cäre an Stelle der im Hausbau üblichen Vertäfelung; auch sind wie bei Holztafeln üblich, die Figuren auf Weissgrund gemalt, mit Schwarz und Rot. Wieder scheint Etrurien von ostgriechischer Kunst abhängig.[1])

Nach den massgebenden Stilkriterien reihen wir einige Klassen von Tongefässen hier ein. Die kleinasiatische Keramik weiss sich zu behaupten, wie Scherbenfunde aus Rhodos und Klazomenä beweisen; an letzterem Orte beginnt zugleich eine in vieler Hinsicht bemerkenswerte Serie bemalter Tonsärge. Wegen ihren eminent „jonischen", geistreich lebendigen, mitunter landschaftlich ausgeführten Bildern dürfen auch viele ausserhalb gefundene Vasen auf Kleinasien zurückgeführt werden, wie die Gattung Augenschalen, deren Hauptstück die grosse Würzburger Phineusschale ist, und die Amphora Northampton mit ihren Verwandten; als jonischen Charakters obwohl italischen Fundorts schliessen sich einige jüngere Exemplare der zuerst „pontisch" genannten Amphoren, ferner die vorschlagsweise „eleatisch" genannten Hydrien an. Auch von den chalkidischen Vasen wird eine Anzahl durch stilistische Merkmale hierhin gewiesen.[2])

In Hellas übernahmen die attischen Töpfer entschieden die Führung, Männer wie Sophilos, sowie das Künstlerpaar Ergotimos und Klitias, die Schöpfer der Françoisvase, der reifsten Frucht der frühschwarzfigurigen Malweise; in der Behandlung der Gewandung und manchem anderen bezeichnen diese Vasen den Übergang zur neuen Art. Die Gattung der konventionell tyrrhenisch genannten Amphoren ist geringere Handwerkerarbeit.[3])

Nun aber trat die attische Keramik in eine ganz neue Epoche, die des mittel- oder lieber hochschwarzfigurigen Stils. Mit dem glänzenden jetzt sattschwarzen Firnis überzog man möglichst das ganze Gefäss, Hauptform war die Amphora, nur die Bildfläche sparte man aus. Eine hervortretende Sonderart in dieser schwarzen Gattung bildeten die panathenäischen Preisamphoren, an deren typischem Athenabild wir die Fortschritte in der Gewandzeichnung verfolgen können. Daneben blieb freilich auch die lichte Gattung der tongrundigen, genauer roten Amphoren beliebt, zu der die nur in Italien gefundenen „manieriert tyrrhenischen" gehören. Die Trinkschalen begannen auch in Attika sich zu Hauptgattungen herauszubilden, und zwar ausser den hier wiederkehrenden Augenschalen noch die Schalen mit abgesetztem Rand.[4])

[1]) Eumares: Studniczka, Jahrb. 1887, 135. Hartwig, Meisterschalen 1893, 154. Phokäa: Herodot I 164. Eleusis: Philios, Ephim. 1885, 178 Taf. 9, 12; eb. 1888, 193 Taf. 12, 2. Cäre: A. S. Murray, Journ. 1889, 243 Taf. 7. Longpérier, Musée Napoléon III Taf. 83.

[2]) Rhodos: C. Smith, Journ. hell. 1885, 180 Fig. 1. 2. Klazomenä: Zahn, Ath. Mitt. 1898, 38 Taf. 6. Tonsärge: Ant. Denkm. I 46, 4. Fredrich, Gött. Nachr. 1895, 69. Augenschalen: Böhlau, Ath. Mitt. 1900, 40. Northampton: Karo, Journ. hell. 1899, 146. „Pontisch": Mon. II 18. Gerhard, Auserl. Vas. II 127. Furtwängler-Reichhold zu Taf. 21. „Eleatisch": Dümmler, Röm. Mitt. 1888, 173. Chalkidisch: Arch. Zeit. 1866 Taf. 206. Studniczka, Kyrene 157 Abb. 32. Gerhard, Auserl. Vas. 237.

[3]) Sophilos: Wolters, Jahrbuch 1898, 14 Taf. 1. Vgl. Richards, Journ. hell. 1893, 287 Taf. 12. 1. Françoisvase: Reichhold-Furtwängler, Griech. Vasenmal. I 1900 Taf. 1—3. 11—13. Tyrrhenisch: Thiersch, Tyrrh. Amphoren 1899. v. Duhn, Strena Helbig. 1900, 61.

[4]) Altattisch auch: Richards, Journ. hell. 1893, 282 Taf. 11, 1. Preisamphoren: de

Die mit Meisternamen gezeichneten attischen Vasen vermehren sich von jetzt ab die nächsten hundert Jahre hindurch ausserordentlich, zum Zeichen, dass in dem Ringen aller Künstler um die Wahrheit und Schönheit der Kunst auch die Vasenmaler ihres Ernstes und ihres Wertes bewusst auf den Plan traten. Den Meistersignaturen dieser hundert Jahre verdanken wir die Erkenntnis mehr als eines persönlichen Stiles, und nicht bloss dies, sondern auch die Beobachtung persönlicher Entwickelung und künstlerischen Ausreifens, beides grundlegende Elemente, wenn einmal eine Künstlergeschichte geschrieben werden sollte. Unterstützt wird dieser Zweig der Forschung durch die von nun an die gleiche Zeit hindurch gern auf die Vasen geschriebenen Lieblingsnamen, das sind Namen von jungen Leuten aus den ersten Familien Athens, wie sie gerade die Helden des Tages waren. Den Übergang von Klitias her bildete Nearchos mit seinen noch froh bunten Bildern; die fortschreitende Tendenz ging auf Läuterung, auf Ausscheiden des Deckrot, auf Betonen der reinen Zeichnung in Form der Gravierung. Diese erlebte jetzt ihre Blüte, allerdings auf Kosten der Weichheit und Frische, sodass von einer Manieristenschule geredet wird. Amasis und Exekias waren die Hauptmeister der Richtung, Taleidas tritt gegen sie zurück. Gesondert stand Nikosthenes. Endlich die Kleinmeister, welche Randschalen mit spitzem Pinsel zierlich schmückten; genannt seien Eucheiros und Tleson, jener des Ergotimos, dieser Nearchs Sohn, ferner Archikles und Glaukytes, die auf demselben Felde Grösseres wagten, vielfigurige Heroenszenen, auch dichtes Schlachtgetümmel mit Wagen und Reitern und stürzenden Rossen.[1])

Polykrates.

Cyrus nahm 539 Babylon und gewann hiermit auch Syrien. Ganz Vorderasien war persisch; Kambyses fügte 525 Ägypten hinzu. Hinfort waren die Hauptrollen der Geschichte in den Händen indogermanischer Völker, der Perser und der Hellenen.

Der „kleine Palast" zu Murgab zeigt an der Türleibung in Relief den vergotteten Cyrus, noch im faltenlosen assyrischen Gewand, mit assyrisierendem doppeltem Flügelpaar und ägyptisierendem Kopfschmuck. Das Grabmal des Königs ebendort stand in einem Park mit fliessendem Wasser, umfriedet von einem Peristyl, ein Giebelhaus auf sechsstufigem Unterbau: wir bemerken sogleich das lesbische Kyma in der Krönung der Wände und den Ablauf an ihrem Fuss; von den Säulen des Peristyls sind Reste erhalten, die Basis ist jonisierend, ein Pfühl mit wagrechter Kannelierung.[2])

Wie die jonische Kunst auf den Osten zurückwirkte, lehren auch die Hochgräber von Arvad (Amrith) in Phönizien, das eine nach ägyptischer, das andere nach mesopotamischer Typik entworfen. Für die Stilbestimmung entscheidend ist wieder das lesbische Kyma, welches beim Pyramidenmal statt der sonst an derselben Stelle her-

Witte, Annali 1878, 276; Mon. X 48 iklm. Walters, Cat. Vas. Brit. Mus. II 1893, 98. „Affektiert tyrrhenisch": Karo, Journ. hell. 1899, 147.

[1]) Lieblinge: Klein, Vasen mit Lieblingsinschriften[2] 1898. C. Smith, Cat. Vases III 1896, 24. Nearchos: Hartwig, Bull. hell. 1896, 365 Taf. 6. 7. Amasis: Löschcke bei Pauly-Wissowa I 1748. Karo, Journ. hell. 1899, 135. Exekias: Kretschmer, Vaseninschr. 1894, 80. Nikosthenes: Walters, Journ. hell. 1898, 292 Taf. 17, 2. Kleinmeister: Winter, Jahrb. 1892, 105 Fig. 1. Glaukytes: A. Schneider, Röm. Mitt. 1889, 153 Taf. 7.

[2]) Kleiner Palast: Perrot et Chipiez V 669. 785. Grab: 488. 520. 597.

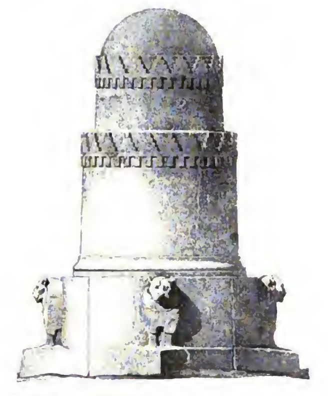
kömmlichen Corniche anlaufend vom Hauptkörper zur Deckplatte überleitet, beim Kuppelmal dagegen ablaufend vom Pyrgos zum Sockel.[1])



Grab des Kyros. (Texier.)

In die Blütezeit des Cyrus fiel auch die der jüngeren Tyrannis. Sie beherrschte das ägäische Meer durch die Hand des Pisistratus und seiner Söhne, des Lygdamis von Naxos und des Polykrates von Samos. Mit wechselseitiger Unterstützung emporgekommen, bieben sie alle untereinander verbündet, Polykrates schloss auch mit Amasis von Ägypten Freundschaft.





Grabmäler zu Amrith (Renan, Mission en Phénicie).

[1]) Arvad: Perrot et Chipiez III 151.

Polykrates führte das grosse von der Stadt begonnene Werk des Heratempels zu Ende und tat Neues hinzu, vorzüglich einen Palast, dessen Ruinen noch nach vielen Jahrhunderten die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben sollen, ferner die in ihrer Art gleich bewundernswerten Schöpfungen des grossen Hafendammes und der Wasserleitung, welche Meister Eupalinos von Megara durch den Berg führte, an welchen sich die Stadt lehnt; er liess den Tunnel von beiden Enden her anfangen, und die Verbindung gelang hier unvergleichlich glatter als in der Leitung Hiskias von Jerusalem. Samos besitzt einen Sarkophag aus der Zeit des Polykrates, architektonisch ausgebildet, mit zwei und drei jonischen Wandpfeilern zwischen Lisenen und Giebeldach.[1])



Die Quelle Kallirrhoë. Schwarzfiguriges Vasenbild. (Gerhard.)

Auch die Pisistratiden schufen Werke wert ihres königlichen Sinnes. Dem olympischen Zeus begannen sie einen jener Riesentempel und nach der fürsorglichen Weise der Tyrannen bauten sie ein Brunnenhaus zur Fassung der Quelle Kallirrhoë; es hatte neun Röhren und wurde daher Enneakrunos genannt. Auch mögen sie es gewesen sein, welche den auf den Ruinen des Erechtheuspalastes bereits stehenden Athenatempel mit Ringhalle und Giebeldach versehen haben; seitdem begann eine eigenartige Reihe marmorner Votivstatuen auf säulenartigen Trägern sich um den Tempel zu sammeln. An allen Landstrassen je halbwegs zwischen Stadt und Demos errichtete Hipparch Hermen mit Sinnsprüchen, und der gleichnamige Enkel des Pisistratus weihte ausser einem Altar im Pythion einen Zwölfgötteraltar auf den neuen Markt in Kerameikos als Zentralmeilenstein. Auf die bildenden Künste wirkte mittel-

[1]) Samos, Eupalinos: Fabricius, Ath. Mitt. 1884, 163. Sarkophag: Wiegand, Ath. Mitt. 1900, 208.

bar auch die musische Entwickelung der religiösen Feste, der Panathenäen und noch weit tiefgreifender und nachhaltiger die der Dionysien.[1])

Gleichzeitig erstanden Neubauten in verschiedenen helladischen Heiligtümern. Der Tempel zu Delphi verbrannte 548 und ward unter Leitung des korinthischen Architekten Spintharos neu gebaut; das athenische, damals exilierte, fürstengleiche Geschlecht der Alkmäoniden übernahm den Bau und liess die Front in Marmor ausführen; ebendahin kam ein Schatzhaus, der Siphnier oder Knidier, ausgeführt im ostgriechischen, jonischen Stil, mit einer Vorhalle, deren Gebälk zwei Koren zwischen zwei Pfeilern trugen, die ersten Karyatiden. Jetzt erhielt das alte Poseidonheiligtum zu Kalauria seinen Tempel, in dorischem Stil natürlich, und die Megareer stifteten einen Thesauros nach Olympia. Sizilien wollte nicht zurückbleiben. Auf der Anhöhe gegenüber ihrer Stadt errichteten die Selinuntier einen Hexastylos (F), die Interkolumnien schlossen sie mit steinernen Schranken; gleich daneben aber begannen sie einen Riesentempel (G), dem Apollon geweiht, mit achtsäuliger Front, breiter Ringhalle und tiefem Prostylon der selbst dreischiffigen Cella. Endlich mögen dieser Zeit die Mauerreste von Elea in Unteritalien angehören, soweit sie in halbregulärem Quaderbau mit scharfen Fugen bestehen.[2])

Die Chronologie auch dieser Baudenkmäler ist noch zu wenig gesichert, um schon Zeitcharaktere aufstellen zu dürfen. Nur soviel sei bemerkt, dass der Marmor anfing Platz zu greifen: am kalaurischen Tempel wurde er nur für die Sima genommen, am Athenatempel der Akropolis bereits für Metopen, Dachkranz und Dach, zu Delphi vollends für die ganze Fassade. Das leuchtendere Material führte auch zu einer lichteren Polychromie des Dachkranzes, in rot und blau. Das dorische Kapitell zeichnete sein Profil straffer. Als erster jonischer Bau im helladischen Gebiete erscheint der Thesauros der Knidier zu Delphi, vielleicht ebenso dorthin aus dem Osten fertig übertragen wie solche Thesauren aus dem Westen nach Olympia übertragen wurden. Die Votivträger der Akropolis bilden ihre Köpfe in den mannigfachsten Variationen der Kessel- und der Schneckenform aus, jene mit dem Profil des Viertelstabs oder des dorischen Kymation, diese im äolischen oder im jonischen Schema.

Rühriges Leben herrschte auf dem Felde der Plastik und Skulptur. Wo irgend ein Fürst, eine Stadt, künstlerische Aufgaben von Bedeutung stellte, da sammelten sich Meister aus allen griechischen Werkstätten; für Athen beweisen es die von den fremden Künstlern auf der Akropolis und sonst in Attika hinterlassenen Inschriften. Da finden wir Archermos von Chios mit einer zweiten, stilistisch entwickelteren Nike; wir finden Aristion von Paros, Aristokles, Endoios und andere mehr. Die Pisistratiden

[1]) Olympieion: Hitzig-Blümner, Pausanias I 214. Frazer, Pausanias II 178. Enneakrunos: Hitzig-Blümner, I 166. Frazer II 112. Dörpfeld, Ant. Denkm. II Taf. 37. 38. Hauser, Jahrb. 1896, 180, 8. Athenatempel: Dörpfeld, Ath. Mitt. 1886, 337. Schrader, eb. 1897, 91. Winnefeld, Berlin. Winckelm. Progr. 1899, 19. Perrot et Chipiez VII 598. Votivträger: Borrmann, Jahrb. 1889, 273; Ant. Denkm. I Taf. 18. 19. Hermen: Wilhelm, Jahreshefte 1899, 229. Pythion: C. J. Att. IV 373e. Lolling bei Iwan Müller, Handbuch III 322.

[2]) Delphi, Tempel: Homolle, Bull. hell. 1896, 641. Perrot et Chipiez VII 599. Schatzhaus: Homolle, Bull. hell. 1896, 581. Pomtow, Anz. 1898, 40; Fouilles de Delphes II Taf. 10. 11. Karyatiden: Homolle, Bull hell. 1899, 617 Taf. 6—8. Kalauria: Wide, Ath. Mitt. 1895, 267 Taf. 7—10. Olympia: Ergebnisse II 50. 184—194 Taf. 36—38. 112. 119, 4—5. Selinunt F: Koldewey und Puchstein, Griech. Tempel 1899, 117 Taf. 16. Selinunt G: eb. 121 Taf. 17. Perrot et Chipiez VII 596. Elea: Schleuning, Jahrb. 1889, 169 Fig. 13.

hatten die plastischen Künstler herangezogen wie die musischen, mit ihnen aber kam der Inselmarmor nach Athen und zugleich eine geschultere Marmortechnik. Weil nun ein Chier unter den ersten stand, wie ja die chiische Bildhauerfamilie als die erste überhaupt namhafte genannt wird, jetzt eben begannen des Archermos Söhne, Bupalos und Athenis, ihre durch Verse des Hipponax sagen wir geweihte Künstlerlaufbahn: so spricht man wohl von chiotischer Manier damaliger Bildhauerei.[1])



Bronzestatuette. Athen.

Für männliche Standbilder diente nach wie vor der alte Typus der sogenannten Apollofiguren. Noch in unsere Zeit mag die Bronze von Piombino gehören, die aber nicht einen Apoll mit dem Bogen, sondern einen aufwartenden Knaben mit Weinkanne und Trinkschale darstellte; ferner das Steinbild vom Ptoon mit der Weihinschrift des Pythias und Aischrion. Von hier an haben wir ein stetes Augenmerk auf die Haartracht zu richten, die oft nach der Mode wechselt und in ihren wechselnden Formen Kriterien zur Datierung der Bildwerke an die Hand gibt. Das Haar wird immerzu lang getragen, man sieht es auch jetzt noch offen auf die Schulterblätter herabfallen, oder auch einzelne Locken auf die Brust abgeben, jenes an einem Kopf aus Delos, dieses an einer Kleinbronze aus Olympia. Der Knabe von Piombino trägt dagegen den Krobylos, das heisst den Schopf aufgenommen und hochgebunden, wie unter anderem zwei Bronzeköpfe von Olympia und von Kythera. Die ptoische Marmorfigur aber hat etwas kürzeres Haar, nur eben in den Nacken reichend, darin ähnlich dem Kopf Jacobsen und einer schönen Bronzestatuette in Athen. Die Haartracht des Sabouroffschen Kopfes ist problematisch.[2])

Reicheres Material liegt für Gewandstatuen vor. Chios und Delos haben dazu beigesteuert, das meiste die atheniscbe Akropolis und Eleusis, einiges das ptoische und das delphische Heiligtum; das weitere Fundgebiet erstreckt sich westlich bis Massalia. Es sind jugendlich weibliche Gestalten (Koren) mit lächelnden individuellen Gesichtern, auch sie in kunstvollen Frisuren, gekleidet in den jonischen Chiton; die Mehrzahl trägt darüber

---

[1]) Fremde Künstler: Winter, Ath. Mitt. 1888, 122. Archermos' zweite Nike: Petersen, Ath. Mitt. 1886, 372 Taf. 11 B.

[2]) Piombino: Overbeck, Apollon 29. Collignon, Sculpture I 312 Taf. 5. Kalkmann, Jahrbuch 1892, 133. Museum 4, 44. Vergl. den Krobylos des Marduk um 850: Deutsche Orientgesellsch. Mitt. Nov. 1900, 14 Abb. 3. Ptoon: Kawwadias n. 20. Collignon, Sculpture I 315 Fig. 157. Brunn-Bruckmann n. 12a. Delos: Homolle, Bull. hell. 509 pl. 11. Olympia: Olympia IV Taf. 8, 49 (Statuette). IV Taf. 1 (Zeuskopf). Kythera: Brunn, Arch. Zeitung 1876, 20 Taf. 3. 4. Jacobsen: Arndt, Glyptothèque Ny Carlsberg Taf. 1. Athen: de Ridder, Bull. hell. 1894, 44 Taf. 5. 6. Sabouroff: Berlin n. 308. Schrader, Ath. Mitt. 1897, 109. Graef, Jahrb. 1899, 87.

den Peplos als Mantel, in der Regel unter einer Achsel durchgezogen und auf der anderen Schulter befestigt. Die Chierinnen bleiben im alten Schema: die Rechte an der Seite herabhängend, die Linke mit einem Attribut vor die Brust gelegt, einer Frucht oder Blume. Freier gebärden sich die andern, die Hände lösen sich vom Körper, die herabgehende nimmt gern den Schlepprock auf, anfangs noch ebenso schüchtern wie wir es in der Vorperiode fanden, dann aber die lüpfende Hand entschieden seitwärts führend, die Finger preziös gespreizt mit aufwärts gekrümmten Fingerspitzen. Merkwürdig, dass für die Gewandbehandlung zwei ganz verschiedene Weisen der Stilisierung nebeneinander hergehen, sogar innerhalb derselben Kunststätten. Die eine Art hält an der früheren starren und faltenlosen Hülsenform des Kleides fest, zeichnet nur ein paar geradlinige Mantelfalten. Die andere Art bietet alle Mittel der Skulptur auf, um den früher getrennt behandelten Vorwürfen, dem Körper und dem Gewand, zugleich gerecht zu werden; der Meissel wird seiner Kraft bewusst, er geht in den Marmor, die Körperform herausholend, das freie Gewand unterhöhlend. Die Begriffe von Falten stecken freilich noch in den Kinderschuhen, es gibt nur zwei Arten, die beide am selben Stoff und Kleidungsstück auftreten, gegebenenfalls auch ineinander übergehen: fein eingerissene parallele Wellenlinien, wo das Gewand aufliegt, und breite flache echte Falten mit Ziekzacksaum, wie plissiert, wo es frei hängt. Einige der auf Cypern gefundenen Gewandstatuen gehören hierhin, insofern sie die Körperform durch das Gewand wirken lassen.[1])



Kore von der Akropolis.
(Kabbadias.)

Bei Sitzbildern gelang es fast noch greifbarer, durch das Gewand den Gliederbau zur Geltung zu bringen, jedenfalls bot sich hierzu mehr Anlass als zum Loslösen freifallender Gewandpartien. Das jüngste der Sitzbilder vom Didymäon vertritt diese

[1]) Chios: Conze, Ath. Mitt. 1898, 155 Fig. 1. Delos: Homolle, Bull. hell. 1879, 3 Taf. 2—3. 4—15. 17. Paris, eh. 1889, 217 Taf. 7. Collignon, Sculpture I 143 Fig. 71. Akropolis: Kawwadias, Musées d'Athènes. Ἐφημερίς 1883 Taf. 8. 1891 Taf. 15. Terrakotten: Winter, Anzeiger 1893, 141. Verwandt ist der m. Kopf Rampin: Collignon Sculpture I 360 Fig. 182. Eleusis: Ἐφημερίς 1884 Taf. 8. Ptoon: Holleaux, Bull. hell. 1887, 1 Taf. 7. Delphi: Homolle, Bull. hell. 1894, 194. Korinth u. Korkyra, Terrakotten: Pottier, Mon. Piot 1899, 133. Lechat, Bull. hell. 1891, 1 Taf. 6, 1. Megara Hyblaea: Orsi, Bull. hell. 1895, 310 Fig. 1—3. Rom: Gherardini, Bull. com. 1881, 106 Taf. 5. Massalia: Collignon, Sculpture I 190 Fig. 90.

Ohne Mantel, vorn lüpfend: Musées d'Athènes Taf. 5, unsere Abbildung; die lüpfende Hand der Seite anliegend: Collignon, Sculpture I 354 Fig. 179; mit Mantel, die lüpfende Hand abgestreckt: Brunn-Bruckmann n. 458. Musées Taf. 3—4 und 7—8. Vgl. Kalkmann, Jahrb. 1896, 30. Faltenlos: Sophulis. Ἐφημερίς 1891, 155 Taf. 11. 12, 1. Cypern: Brunn-Bruckmann n. 201b.

Entwickelungsphase, wird aber in plastischer Hinsicht, auf freiere Gliederstellung und durchgeführte Körperplastik, übertroffen von einem Anathem der athenischen Akropolis, der sitzenden Athena, welche unserer Epoche angehört und dem Endoios zugeschrieben worden ist.[1])



Grabstele des Aristion.
Aus Marathon, in Athen.



Wagenbesteigende Göttin. Relief in Athen.

Ähnliche Stilkriterien wie die Rundbilder weisen auch Reliefs auf, besonders in der Gewandung. Aus dem ostgriechischen Kreise einige Stelen, mit öfter überreich ausgebildeter Palmette als Krönung; eine aus Dorylaion, nach dem Zweifeldersystem eingeteilt, zeigt oben einen Ritter, unten ein Viergespann, die Rückseite füllt eine geflügelte Artemis. Form und Behandlung ihres Gewandes zwingen auch hier das hoch altertümlich anmutende Werk so spät anzusetzen. Eine Stele aus Syme gehört zu der Gattung mit Predellen: sie zeigt einen speertragenden Jüngling im Mantel, in der Predelle einen Eber. Um diese Zeit scheint das ephesische Artemision sein Kranzgesims erhalten zu haben, soweit die Bruchstücke der Sima ein Urteil erlauben: Löwenköpfe als Wasserspeier, dazwischen heroische Reliefs; stilkritische Momente bietet

[1]) Didymäon: Brunn-Bruckmann 143a. Vgl. Naïsk aus Amorgos, Anzeiger 1898, 52 Abb. Athena: Brunn-Bruckmann 145. Daneben die schematischer zeichnenden Schreiberstatuetten: Studniczka, Ath. Mitt. 1886, 358.

unter anderem ein Kopf mit Wirbelschopf, das Haar in Wellenlinien gezeichnet, die Haube von einem naturalistischen Zweigkranz umschlossen, sowie ein gezügeltes Pferd mit linksgestelltem Kopf.[1])

Attika bringt wieder Grabstelen, viele mit Predellen, das Bild des Verstorbenen auf einigen in polychromer Skulptur, auf andern nur gemalt, jenes bei Aristion, in Kriegsrüstung, Werk des Aristokles, dieses bei Lyseas, in Chiton und Mantel mit Kantharos und Zweigen. Genauer im Stil der „Koren“ aber sind zwei andere Stelen gearbeitet, eine aus Ägina, noch ausgesprochener die andere von Agrai. Beide legen das alte Schema der Adoration zu Grunde, im ersteren aber hat sich der Mann nun vor die noch thronende Gattin gestellt, mit ihr im Händedruck vereint, im zweiten steht ein Mädchen vor der sitzenden Frau. Demselben Stile folgen nach ihrem Vermögen die Reliefs „Reigen dreier Mädchen mit einem Knaben, geführt von einem Flötenbläser“ und „Familie vor Athena“. Viel feiner gezeichnet, wohl etwas jünger ist die „wagenbesteigende Göttin“.[2])

Die grossen Kompositionen der architektonischen Skulpturen machen füglich den Beschluss. Hier werden nach ihrer Veröffentlichung die delphischen Denkmäler ihre Stelle finden, die Giebelgruppen aus dem Apollontempel und der Fries und der Giebel vom Schatzhaus der Siphnier (oder Knidier). Leider sehr trümmerhaft erhalten ist der Giebel vom Thesaurus der Megareer zu Olympia mit einer Gigantomachie von fünf Gruppen, zentral Zeus, die Giganten in der älteren Weise gerüstet wie Heroen, einzelne brechenden Auges zusammensinkend, Erstlinge des pathetischen Ausdruckes. Den Wasserspeiern stilverwandt sind die schönen Löwenköpfe einer Sima von Himera (Abbildung oben zu Anfang des zweiten Teils).[3])

Ein zweiter Gigantenkampf, das Meisterwerk scheint es der Pisistratidenskulptur, aus dem Ostgiebel des damals umsäulten Athenatempels, hinterliess uns wenigstens drei Hauptstücke, nämlich die Mittelgruppe und beide Eckfiguren. Gewaltiger sind die hier nackten Giganten als die Athena, welche selbst die mitkämpfenden Götter überragte. Jene urtümlichen Porosgiebel sind weit dahinten gelassen, schon durch den Adel des Marmors und die geläuterte Bemalung; ihre frische Kraft ist geblieben. Die Modellierung des Nackten im Gesicht der Göttin und gelegentlich an den Gliedern der Riesen hat eine achtunggebietende Höhe erreicht, dank den Fortschritten in der Marmortechnik, die an den „Koren“ zu beobachten war und auch am Gewande der Athena sich nicht verleugnet; nur ist alles aus dem Niveau des Artigen in das des Monumentalen erhoben.[4])

---

[1]) Dorylaion: Körte, Ath. Mitt. 1895, 1 Taf. 1. 2. Eine samische Stele, nur mit Schrift bei Böhlau, Aus jon. Nekropolen 1898, 152 Taf. 1. Syme: Joubin, Bull. hell. 1894, 221 Taf. 8. Ephesos: Murray, Journ. hell. 1889, 3 Taf. 4.

[2]) Aristion: Conze, Attische Grabreliefs n. 2, Taf. 2. Lyseas: eb. n. 1 Taf. 1. Andere Predellen eb. n. 14. 15. Ägina: Furtwängler, Ath. Mitt. 1883, 375 Taf. 17, 2. Agrai: Conze n. 20 Taf. 12. Auch das spartanische „Heroenrelief“ hat sich mit der Zeit gewandelt: Ath. Mitt. 1877 Taf. 23. 24. Reigen: Lechat, Bull. hell. 1889, 467 Taf. 14. Familie: Collignon, Sculpture I 380 Fig. 196. Wagen: Studniczka, Jahrb. 1896, 264.

[3]) Apollontempel: Homolle, Bull. hell. 1896, 649. Siphnier: Annal. 1861 Taf. R. Collignon Sculpture II 60 Fig. 27. Anzeiger 1895, 100 Abb. Bull. hell. 1896, 587 Abb. Winter, Jahrb. 1900, 82. Megareer: Olympia III 5 Taf. 2—4, 1. 2. Himera: Koldewey-Puchstein, Griech. Tempel 52 Abb. 43.

[4]) Schrader, Ath. Mitt. 1897, 59 Taf. 3—5.

Für die Malerei haben wir wieder nur hypothetisch zu verwendende Nachrichten. Jenem Eumaros oder Eumares von Athen wird von den alten Kunstgelehrten als Vollender seiner Verbesserungen Kimon von Kleonä angereiht; er habe die Katagrapha erfunden, das wolle sagen die Schrägbilder, etwa Dreiviertelansichten und Verwandtes, kurz die zeichnerische Verkürzung, sowie die verschiedenen Stellungen des Kopfes in Vorderansicht, Zurückbeugung und Neigung; ferner die Innenzeichnung der Anatomie, Gelenke und Adern, und der Gewandung, Falten und Bausche. Aus pisistratischer Zeit nun, in welche die Entwickelung der attischen Marmorskulptur fällt, haben sich auch ein paar Malereien auf weissem Marmor erhalten, die vorhergenannte Grabstele des Lyseas und der etwas jüngere Diskos des Arztes Aineios; in dunklerem Grunde ausgespart stehen die helleren Figuren, das Nackte in der Farbe des Marmors, das Gewand in seiner Lokalfarbe, die Zeichnung in dunklen Strichen aufgesetzt. Von den attischen Tontafeln wurde die Mehrzahl in schwarzfiguriger Firnismalerei ausgeführt, darunter signierte des Skythes und des Paseas; doch gibt es wenigstens eine in Tafelmalerart mit farbiger Figur auf Weissgrund.

Reichlicher liegen die etruskischen Grabmalereien vor, die Camera della scimia zu Clusium, zu Tarquinii die andern, delle iscrizione, del morto, del vecchio, degli auguri, della caccia, dei tori und della leonessa, schon jünger die Camera dei vasi dipinti und del barone: immer wieder, wie schon bei den alten Ägyptern, die ewigen Freuden des Lebens, Gelage mit Spiel und Tanz, Jagd und Fischfang, nun aber auch Totenklage und Leichenspiele, in der Tomba dei tori auch einmal eine heroische Szene, Achill und Troilos, wie denn ihr Künstlerisches ein Abglanz des Urhellenischen, auch die toskanische Üppigkeit selbst, wenigstens in ihrem ausgiebigen Frohsinn, nur ein Abglanz der jonischen war.[1]

An die Spitze der Vasen dieser Zeit stellen wir die wertvollsten aller derer, in welchen man jonischen Sinn zu spüren meint, die nach dem Fundort cäretanisch genannten Hydrien. Etwas so aus voller Schöpferkraft gross und packend Gezeichnetes, von feinem Humor Gesättigtes, dabei so heiter Farbiges, wie Herakles' Abenteuer mit Busiris, der über ein Maultier herfallende Löwe mit dem zu Hilfe kommenden Eigentümer des Tieres, die an Kreta landende Europa und all die anderen Bilder, gibt es in der ganzen älteren Kunst nicht wieder. In dieselbe Zeit aber möchten wir auch die schönsten der klazomenischen Sarkophage setzen, unter welchen die mit geflügelter Artemis, mit Dolonie, mit Hirschjagd im Hauptbild zu den Perlen gehören. Hiergegen fallen Scherben aus Kyme als Spätlinge ab.[2]

In Hellas wollen einige böotische Vasenkünstler eingereiht sein, Phitadas, Gamedes (das ist Iphitadas, Agamedes), Menaidas und Theozotos, deren Zeit genauer sich nicht bestimmen lässt; abgesehen von der figurenlosen Vase des Menaidas sind es spätschwarzfigurige Gefässe, gleichgehend den attischen. Von den älteren Meistern des Kerameikos waren gewiss noch manche in Tätigkeit, eine Gruppe Vasen

---

[1] Kimon: Hartwig, Meisterschalen 154. Zahn, Ath. Mitt. 1898, 78. Aineios: Dragendorff, Jahrb. 1897, I Taf. 1. Tontafeln: Wolters, Ephim. 1888, 181 Taf. 11. G. Hirschfeld, Ant. Denkm. II 9—11. Masner, Anz. 1893, 196. Weissgrundig: Benndorf, Ephim. 1887, 115 Taf. 6. Clusium: Mon. V 14—16. Tarquinii: Helbig, Bayer. Ak. Sitz. 1880, 497—512. Mon. XI 25—26 (auguri), XII 13—14 (caccia). G. Körte, Ant. Denkm. II Taf. 41—42 (tori und leonessa).

[2] Hydrien: Winter, Jahrbuch 1900, 83. Sarkophage: Ant. Denkm. II Taf. 26. I Taf. 44. 45. A. S. Murray, Terracotta sarcoph. 1898. Kyme: Dümmler, Röm. Mitt. 1888, 159 Taf. 6.

des Exekias mit dem Lieblingsnamen Onetorides zeichnet sich einerseits durch Bravour der Graviertechnik aus, andererseits durch empfundenere Komposition und fortgeschritteneren Stil. Kolchos, Tychios und Charitaios, die Malerinnen Timagora und Telesaia dürfen wir nur nennen (die Rechtsstellung einzelner Pferdeköpfe verdient Beachtung), aber ein realistisches Sittenbild des Kleisophos genügt, um blitzgleich das Entweichen der Künstler aus dem Geleise der Überlieferung zu erhellen. Nikosthenes blieb sich treu in seiner Selbständigkeit; jetzt steht er in erster Linie bei der Übertragung der seit mykenischen Zeiten an Vasen hier und da immer geübten Weissgrundmalerei in die attische Keramik. Die Vasen mit Weissgrund entwickelten sich hinfort zu einer wichtigen Spezialität, uns auch wert, weil sie nach ihrer technischen Verwandtschaft mit Wand- und Tafelmalerei eine neue Quelle werden zu deren Erforschung. Als früheste Meistersignatur der Gattung verzeichnen wir die des Pasiades. Aus der Masse der übrigen spätschwarzfigurigen Vasen athenischen Ursprungs treten noch die panathenäischen Preisamphoren hervor, soweit sie in die Zeit fallen, und die Hydrien mit Brunnenszenen, letztere besonders beachtenswert durch das wenn schon schematische Bild, welches sie uns von den grossartigen Brunnenbauten der Tyrannen geben; einem solchen Brunnen findet sich sogar der Name Kallirrhoe beigeschrieben.[1])

Gegenüber der schwarzfigurigen Technik erschien in diesem Augenblick, in der Keramik Epoche machend, die schwarzgrundig rotfigurige Verzierung. Hatte die Firnisfarbe von Anfang an zum Schwärzen des ganzen Gefässes hingedrängt und zuletzt nur vor dem Bildraum der Heroenszene Halt gemacht, so eroberte sie nun wirklich die ganze Wandung, nur die Figuren selbst freilassend, sodass letztere durch den Kontrast ihres Rot das umfangende Schwarz um so satter erscheinen liessen und in ihrem Hervorleuchten die lichte Menschengestalt um so wahrer nachahmten. Dies Bestreben lag gleichsam in der Luft, wie ja auch der Marmormaler seinen Lyseas aus dunklerem Grund hell hervortreten liess. Die alte Art, durch Umrisszeichnung hellfarbige Figuren zu gewinnen, wurde immer wieder erneuert, gelegentlich schon von Amasis und eben jetzt in Kleinasien an den klazomenischen Tonsärgen ausgehend von den Tierstreifen am Fussende. Die schwarzgrundig rotfigurige Technik selbst aber darum von den Ostgriechen herzuleiten zwingt nichts, die Erfindung und ihr Ausbau gehört Athen, mag sie da an der Amphora oder an der Trinkschale gefunden worden sein. Es wird wohl vieles zu dem einen Ziele hingewirkt haben.

Die Ehre der Erfindung kommt der ersten Generation rotfigurig malender Meister zu; sie scheinen aus der älteren Technik hervorgegangen zu sein, insofern sie dieselbe noch zu handhaben verstanden, auch wohl an derselben Vase einmal beide Malarten nebeneinander anbrachten; einzelne haben mit Meistern der älteren Schule zusammen gearbeitet. Wir nennen als die bedeutendsten Töpfer und Vasenmaler Andokides, Epiktetos, Pamphaios, Kachrylion, Oltos und Euxitheos, in zweiter Linie stehen Leute wie Sikanos, Typheidides, Chelis, Psiax.

Soweit die Verschiedenheit der Techniken es zuliess, teilte die weiterlebende alte

[1]) Böotisch: Pollak, Röm. Mitt. 1897, 105. Malerinnen: Hauser, Jahrb. 1895, 157, 7. Weissgrund: E. Gardner, Journ. hell. 1894, 170 Taf. 9. Pasiades: A. S. Murray, White athenian vases. Taf. 18. Hartwig, Meisterschalen 602. Spätschwarzfigurig: Helbig, Bayr. Ak. Sitz. 1897, 259 Heerschau des Peisistratos. Preisamphora: Mon. X 48 u. Hydria: Klein, Lieblingsnamen 1898, 47. Wiegand, Ant. Denkm. II Taf. 19.

Manier den Stil mit der jüngeren Schwester, wie beide auch viel Gemeinsames mit der gleichzeitigen Malerei und Skulptur verbindet. Die Neuerungen des Kimon von Kleonä lassen sich an den Vasenbildern, gerade auch den rotfigurigen, gut beobachten zur Bestätigung, dass er mit Recht in diese Zeit gesetzt wird.[1])



Sima aus Olympia.

Die Perserzeit.

In Athen wurden die Pisistratiden vertrieben, gleichzeitig in Rom die Tarquinier (510). Nach dem Sturz der Tyrannen dort, der Könige hier, behielt der Adel tatsächlich noch die Gewalt. An beiden Orten aber blieben die grossen Unternehmungen jener starken und glänzenden Fürsten liegen.

In Persien hatte die zweite Achämenidendynastie ihre Herrschaft begonnen; kraftvoll nahm sie die Aufgabe in die Hand, das Werk des Cyrus zu befestigen und fortzusetzen, die Grenzen des Reiches nach Westen auszudehnen. Darius gewann die bedeutendsten der Inseln, Samos, Lemnos und Imbros, überdies die Länder an der Nordküste des ägäischen Meeres. Auch den jonischen Aufstand schlug er nieder; Milet fiel in Asche (494). Wie aber seine und seines Nachfolgers Xerxes Expeditionen nach Althellas in den Schlachten von Marathon (490), von Salamis und Platää (480 und 479) scheiterten, ist bekannt. Um die Zeit der Schlacht von Salamis aber, und nicht ausser Zusammenhang mit den Perserkriegen geschah es, dass die Karthager, welchen ein Nachspiel der einstigen Weltstellung der Semiten aufbehalten war, im Kampfe um das Westmeer durch die zusammengenommene Kraft der sizilischen Griechen bei Himera eine Niederlage erlitten. Theron von Akragas und vor allem sein Schwiegersohn, Gelon von Gela, seit 485 Herr von Syrakus, führten die Griechen. Ihnen gelang auch, in Akragas (Girgenti) die schönste, wie in Syrakus die grösste Stadt der Westhellenen zu schaffen, in Syrakus zugleich den Brennpunkt der griechischen Kultur des Westens.

Durch Simonides, welcher den Helden von Marathon die Elegie verfasste, und durch Pindar, welcher Salamis und Himera in einem Munde pries, ward in diesen Zeiten die chorische Lyrik auf ihren Gipfel geführt. Und eben damals erwuchs aus ihrem Schosse die Tragödie.

[1]) Rotfigurig: Zahn, Ath. Mitt. 1898, 72 Klein, Lieblingsnamen 27. A. S. Murray, Designs of greek vases 1894. P. Hartwig, Griechische Meisterschalen 1893; ders., Jahrb. 1899, 147. 161, 15; Ath. Mitt. 1901, 117.



Poseidontempel zu Pästum.



Poseidontempel zu Pästum.



Tempel auf Ägina.

Eine neue Epoche in der Entwickelung der griechischen Kunst ist es, wozu wir uns jetzt wenden. Nicht dass eine Grosstat auf einen Schlag ihr ein anderes Antlitz verliehe, sondern ganz allmählich wandelt sich ihre Gestalt. Greift man aber die Höhepunkte dieser stetigen Entwickelung heraus, so überzeugt man sich, dass ein Schritt getan ist. Und man darf an dieser Stelle von einem der Blüte entgegenreifenden Archaismus reden.

Im Gebiete der Baukunst wird das Riesenwerk der Pnyx zu Athen jetzt als Denkmal der kleisthenischen Verfassung von 508 in Anspruch genommen; zur Versammlung der Bürger sei der weite Halbkreis geschaffen worden, dessen Substruktion wir bewundern.[1])

Die dorische Bauweise vervollkommnete sich weiter in der bereits am athenischen Athenatempel eingeschlagenen Richtung auf edlere Verhältnisse; das Gebälk lastet minder wuchtig auf den Säulen, diese sind schon schlanker und die Kapitelle versammelter. An Denkmälern fehlt es nicht. Hellas besitzt wenigstens den weitschauenden Tempel auf Ägina, dessen Skulpturen uns weiterhin beschäftigen werden, der griechische Westen aber bietet ein reiches Material, dessen Stilkritik nur erschwert wird durch willkürliches Festhalten archaischer Einzelheiten bei doch entschiedenem Eintreten in die Bahn des klassischen Dorismus. Ein im ganzen verhältnismässig altertümlicher Tempel, wie der dem Herakles vindizierte zu Akragas, besitzt unter dem Kapitell noch die Kehle bei schon sehr straffem Echinusprofil. Die regelmässige Struktur des kanonischen Dorismus zeigen die südlichen Burgtempel (O und A) und der skulpturengeschmückte Vorstadttempel E zu Selinus, die Tempelruine bei Himera und der vielleicht noch hierhin gehörende sogenannte Poseidontempel zu Poseidonion (Pästum), dessen Fassade uns den Totalanblick einer dorischen Tempelfront veranschaulichen mag, und dessen Cella das erste Beispiel entwickelterer Innenarchitektur bietet: dreischiffig nach herkömmlicher Norm geht er über diese hinaus durch zweistöckige Anordnung der Säulenreihen.[2])

Ein Baudenkmal jonischen Stils, für uns das zweite auf dem Boden von Hellas ist die Halle der Athener zu Delphi mit noch archaischer Säulenbildung. Einen höheren Begriff von der weitreichenden Bedeutung der jonischen Kunst vermitteln die Denkmäler Persiens. Die Könige der zweiten Dynastie haben sich eine neue Residenz in Persepolis geschaffen; auch Susa und Egbatana behielten den Charakter von Residenzen und wurden mit Palästen im persischen Stil ausgestattet. Ein Gesamtbild persischer Architektur, zu dankenswerter Ergänzung der genannten Palastruinen, geben die Felsgräber von Naksch i Rustem. Wiederum herrscht der Steinbau vor, wozu die Gebirge der persischen Länder hinreichendes Material boten; von Stein waren Säulen und Türgewände, nur die fortlaufende Wand von Ziegeln auf Quadersockel. Susa, in der Ebene gelegen, zog den altmesopotamischen Schmuck glasierter Ziegel den Steinreliefs vor. In formaler Beziehung lehnte sich der Palastbau in einem gemischten, doch originellen Stile an assyrische, ägyptische und jonische Vorbilder an. Eine Terrasse hob die Residenz über die Stadt; Freitreppen führten hinauf. Propyläen,

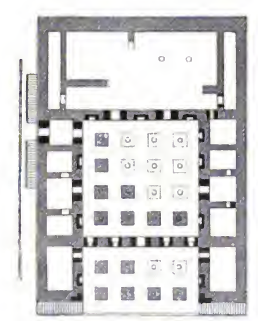
[1]) Pnyx: Frazer, Pausanias II 375.

[2]) Ägina: Frazer, Pausanias III 268. Iwanoff, Archit. Stud. I 1892 Taf. 28. Akragas: Koldewey und Puchstein, Tempel 140 Taf. 21. Selinus OAE: eb. 112. 113. 127. Perrot et Chipiez VII 601. Pästum: Koldewey und Puchstein 20 Taf. 4. Perrot et Chipiez VII 596. Iwanoff, Archit. Stud. I Taf. 25—26. 38.



Felsfassade zu Naksch-i-Rustem. Ausschnitt. (Texier.)





Palast zu Persepolis. (Fergusson.)



Persische Säule. (Texier.)

deren Torpfosten zu Flügelstieren ausgebildet waren, nahmen den Eintretenden in Empfang; aber der innere Raum des quadratischen Torbaues enthielt zweimal zwei Säulen. Quadratischer Grundriss und reichentwickelter Säulenbau sind überhaupt charakteristisch für den persischen Bau. Der Palast des Darius zu Persepolis besteht aus quadratischem Hypostyl mit viermal vier Säulen, einer das Hilanimotiv variirenden Vorhalle und im Hufeisen um den Saal gelegten Nebenkammern. Der Thronsaal besass gar zehnmal zehn, also hundert Säulen. Solch waldähnlich dichte Säulenstellung erinnert an die grossen ägyptischen Hypostyle; doch fanden wir diese nicht quadratisch, sondern in die Breite gestreckt, und der Mittelgang war durch höhere Säulen ausgezeichnet. Unter allen antiken Säulensälen gibt es nur einen, welcher die Grundrissbildung mit dem persischen Palast teilt, das ist der Weihetempel zu Eleusis. Türen und Fenster tragen als Krönung die ägyptische Corniche; doch hat sie eine unägyptische, hellenisierende Stilisierung erhalten, sowohl in der dreifachen, aus den ursprünglichen Farbstrichen der Hohlkehle entwickelten Blattreihe, wie in dem Astragal statt des Rundstabes. Dieselbe Fassade lehrt uns den Aufbau kennen; die Säulen tragen einen jonisch abgetreppten Architrav und gleich darauf, ohne dass ein Fries eingeschaltet wäre, die Zahnleiste mit schliessender Platte. Eigen erscheint die Säule; aus demselben Mutterboden vorderasiatischer Kunst erwachsen, welcher auch der äolischen und der jonischen Ordnung das Leben gab, ist die persische Säule nicht unabhängig zu ihrer Gestalt gekommen, sondern befruchtet vom jonischen Vorbild. Wir unterscheiden drei Kopfformen, die teils einzeln, aber vorzugsweise kombiniert vorkommen, eine auch in der Einzelbildung wiederkehrende barocke Formenfülle. Der kombinierte Aufbau erinnert an das äolische Kapitell in dessen reicherer Restitution. Was am persischen Kapitell zu unterst erscheint, ein Kalathos, legt das ägyptische Palmkapitell zu Grunde, nimmt aber, auch in diesem Punkte dem äolischen Kapitell ähnlich, einen fallenden Blattkranz unter sich, der hier den herabhängenden welken Blättern des Palmwipfels nachgebildet sein könnte. Es folgt ein kompliziertes Volutenstück, dessen Intention nicht ganz leicht erfasst wird. Die Voluten stehen, wie die äolischen, nur dass die Stiele nicht im Kapitellboden wurzeln, sondern sich wieder vom Schaft ablösen und in neue Schnecken einrollen; ausserdem ist jede Schnecke verdoppelt. Und solche Schneckendoppelpaare legen sich nicht bloss seitwärts, sondern auch vorwärts und rückwärts heraus. Endlich das oberste Glied, auch selbständig verwendet, ist zoomorph: zwei knieende Stiervorderteile, nach links und rechts aus dem Säulenkopf heraustretend. Wir kennen ausser einer gemalten Säule des neuen Reiches mit Löwenköpfen oberhalb des Lotuskapitells nur ein älteres zoomorphes Kapitell in einem kappadokischen Felsgrab; da ist eine Löwenmaske dem Säulenkopf vorgeheftet.[1])

Wie in der Politik, wie in der Baukunst, so wurden auch in der Plastik und Malerei die Fundamente gelegt für das grosse Jahrhundert.

Einige Namen von Künstlern, welche Erhebliches zur Förderung gewirkt haben, kennen wir, und es fehlt nicht an Denkmälern, welche den Fortschritt vor Augen stellen. Hier tritt nun die kunstgeschichtliche Aufgabe recht eindringlich

[1]) Delphi: Homolle, Bull. hell. 1896, 616. Ed. Meyer, Geschichte III 1901, 353. Persepolis: Darius' Palast: Perrot et Chipiez V 1890, 730. Hundertsäulen: eb. 722. Xerxes' Propyläen, Hypostyl, Palast: eb. 690. 694. 741. Naksch i Rustem: eb. 617. Susa: Dieulafoy, L'acropole de Suse 1890. Perrot et Chipiez V 441. 756. Egbatana: eb. 501. 755. Eleusis: Frazer, Pausanias II 503.

heran, die literarisch überlieferte Künstlerfolge mit den stilgeschichtlich geordneten Überresten in Beziehung zu setzen, Nachbilder berühmter Meisterwerke im Denkmälervorrat aufzuweisen, umgekehrt die bedeutenderen Bildwerke auf Künstlerpersönlichkeiten zurückzuführen, kurz, den Meistern ihre Werke zurückzugeben und die Urheber der Monumente ausfindig zu machen. Manches ist in beiden Richtungen versucht, weniges zur Sicherheit gebracht.

Generell ist voranzuschicken, dass in technischer Beziehung der Erzguss vorherrscht; daneben wird die altgeübte Bildschnitzerei, sowohl in Holz wie in Elfenbein, auch mit Goldausstattung, unvermindert fortbetrieben, während die neue Marmorskulptur sich mehr im Kreise tektonischer und architektonischer Dekoration hält. In Beziehung auf das Gegenständliche ist die grundlegende Bedeutung des Ringplatzes und des Wettspiels (der Palästra und des Agon) zu betonen; an den Standbildern der Sieger in den olympischen und anderen Wettkämpfen erwarb sich die griechische Plastik volle Herrschaft in Darstellung des nackten männlichen Körpers. Der heilige Hain von Olympia füllte sich mit solchen Standbildern, welche die Sieger bald nicht mehr bloss in jenem beziehungslosen Schema verewigen, das die Grundstellung genannt werden könnte, sondern in den mannigfaltigen Stellungen und Gebärden, welche in Ausübung der Kampfspiele immer wechselnd hervortraten, als charakteristische Momente der Agone und als interessante künstlerische Probleme, erwünschte Nahrung für das nach neuen Motiven suchende Künstlerauge. Die Reihe palästrischer Typen, welche jetzt geschaffen wurden, Läufer und Hoplitodromen, Faustkämpfer, Pankratiasten und Pentathlen, waren die Schule für die Darstellung bewegter Gestalten. Dazu kamen die Viergespanne und die Rennpferde, in deren Abbildung das Pferd seine künstlerische Gestaltung fand. In diesem ganzen Kreis aber wurde nichts modelliert oder skulpiert, was das Auge nicht körperlich gesehen hatte.[1])

Neben den Denkmälern der Spielsiege erhoben sich, in Olympia, Delphi und überall, die Weihbilder zur Erinnerung an die Kriege, welche die Hellenen mit den Nachbarvölkern, aber auch an die Fehden, welche sie untereinander auskämpften. Unter diesen Anathemen begegnen die ersten grösseren Gruppen, freilich nur lose gereihte Figuren. Endlich versteht sich, dass der Bedarf der Kultstätten an Götterbildern den Künstlern fort und fort zu tun gab. Während einige von ihnen vorwiegend agonale, scheinen andere lediglich sakrale Bildwerke geschaffen zu haben.[2])

Die Künstler gruppieren sich nach örtlichen Schulen. Überall dort finden wir alte Kunsttradition. Vorzugsweise haben wir es mit Argos und Sikyon, Ägina und Athen zu tun.

Die Landschaft **Argos** hatte eine erste Kunstblüte auf griechischem Boden gesehen, imposante Denkmäler der „Heroenzeit" in den Burgen und Gräbern von Tiryns und Mykenä bewahrt. Es fehlt auch nicht an Zeugnissen für die Fortdauer kunstgewerblicher Tätigkeit zu Argos. Erste geschichtliche Kunde von argivischen Künstlern, Erzbildnern, kommt uns aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts. **Eutelidas**

---

[1]) **Schemata:** Reisch, Griech. Weihgeschenke 1890, 43. **Hoplitodromen:** Olympia III 29 Taf. 6, 1—8. **Akropoliskopf:** Collignon, Sculpture I 305 Fig. 151. **Bronze Tux:** de Ridder, Bull. hell. 1897, 211.

[2]) **Kämpfer:** Collignon I 328 Fig. 166. Röm. Mitt. 1889, 168. **Reiter:** Winter, Jahrb. 1893, 140 Abb. **Götter,** Poseidon: Ath. Mitt. 1897, 229. Olympia IV Taf. 7, 46. **Zeus:** eb. Taf. 7. 8, n. 43—45. **Gruppen:** Sauer, Anfänge der statuar. Gruppe 1887.

und Chrysothemis fertigten Olympionikenbilder eines Vaters und seines Sohnes; in der metrisch abgefassten Unterschrift tun sie zu wissen, dass die Kunst ihnen von den Vorfahren überkam. Die Siege des Vaters, im Waffenlauf (Helm, Schild und Beinschienen trug die Statue wie damals der Läufer), fielen 520 und 516, der des Sohnes, im Fünfkampf, entsprechend später.

Drei Generationen einer Familie, die Künstler Argeios, Hageladas und Argeiadas lehrt uns eine Inschrift aus Olympia kennen. Der namhafteste war Hageladas. Aus der Zahl seiner Werke sind uns Olympionikenbilder bekannt (Anochos als Läufer, Kleosthenes mit seinem Fuhrer auf dem Viergespann, Timasitheos als Pankratiast; die Siege der ersteren fielen 520 und 516; der letzte starb 507); ferner ein Weihgeschenk der Tarentiner nach Delphi, für einen Sieg über die benachbarten Messapier, eine lose Gruppe gefangene Frauen und Pferde; endlich Götterbilder (Zeus und Herakles im Knabenalter für Ägion; Zeus Ithomatas für die Messenier; Herakles Alexikakos für Athen). Nach Argos gehört noch der Künstler Aristomedon mit dem Weihgeschenk der Phoker für ihren Sieg über die Thessaler (500), einer in Delphi aufgestellten losen Gruppe, die zwei Strategen der Phoker, den Seher Tellias und die Landesheroen umfassend.[1])

In Sikyon trat Kanachos hervor, in allen plastischen Techniken geübt, als Bildhauer und Erzgiesser. In Zedernholz schnitzte er den Apollon Ismenios für Theben, in Elfenbein und Gold gestaltete er das Sitzbild der sikyonischen Aphrodite. Auch in Marmor soll er gearbeitet haben. Am berühmtesten aber ist er durch das Erzbild des Apollon Philesios, das im Typus dem ismenischen identische Kultbild des grossen Heiligtums zu Branchidä bei Milet. Milesische Münzen zeigen einen stehenden Apollon mit Bogen und Hirsch, unter den reifarchaischen Jünglingsfiguren sind die Analogien zu suchen; von Darius, nach anderen von Xerxes wurde das Bild nach Ekbatana entführt. Kanachos hat auch eherne Rennpferde mit Jockeys gegossen. Sein Stil wird als noch archaisch hart angegeben. Sein Bruder Aristokles und eine von ihm ausgehende, durch sieben Generationen zu verfolgende Schülerreihe, darunter Ägineten und Chier, sind wesentlich nur durch Athletenbilder bekannt geworden.

Hageladas, Aristokles und Kanachos schufen je eine von drei Musen, mit Barbiton, Lyra und Doppelflöte.[2])

Ein hervorragender Sitz der Erzbildnerei war Ägina; äginetische Bronze stand als eigentümliche Mischung in Ansehen. Einen äginäischen Stil kannten die alten Kunstschriftsteller im Gegensatz zu ägyptischem und altattischem. Er war herb. Die Künstler, welche ihn zu Ruhm brachten, Kallon und besonders Onatas, des Mikon Sohn, heissen jener des Kanachos, dieser des Hageladas Zeitgenosse. Werke von beiden besass die athenische Akropolis schon vor 480. Von Kallons Werken kennen wir nur die Athena Sthenias zu Troizen, ein Schnitzbild (er war Schüler von Tektaios und Angelion) und einen ehernen Dreifuss mit der Figur der Kora als Mittelstütze des Beckens. Onatas' Werke sind es, von welchen gesagt wird, das sie zwar im äginäischen Stil blieben, diesen aber auf die Höhe des altattischen gehoben haben. Seine Götterbilder sind uns nicht näher bekannt; wir wissen von einem Hermes für die

---

[1]) Chrysothemis: Robert bei Pauly-Wissowa. Argeiadas: eb. II 701. Dittenberger und Purgold, Olympia Ergebn. V n. 631. Hageladas: Wolters, Ath. Mitt. 1891, 160. Furtwängler, Meisterwerke 78. 370; Münch. Sitz. Ber. 1899. 566. Aristomedon: Robert bei Pauly-Wissowa.

[2]) Kanachos: Cauer bei Pauly-Wissowa III 811. Furtwängler, Gemmen II 190. Aristokles: Furtwängler, Samml. Somzée 55. Robert bei Pauly-Wissowa II 937.

Pheneaten, welcher den Widder unter dem Arm trägt, und von zwei Kolossalbildern, einem Apollon und einem Herakles, von der „schwarzen Demeter“ zu Phigalia nicht zu reden.



Harmodios, aus der Gruppe der Tyrannenmörder. Neapel.

Zum ersten Male begegnet unter Onatas' Werken eine geschlossenere Gruppierung von Rundbildern, das von den Tarentinern nach Delphi geweihte Denkmal ihres Sieges über die Peuketier (473); die Tarentiner zu Fuss und zu Pferd, in der Mitte ihr Heros Taras und der Stadtgründer Phalantos triumphierend über der Leiche des den Peuketiern zu Hilfe gekommenen Japygerkönigs Opis stehend. War dies eine nach Motiv und Meinung historische Darstellung — die Einreihung des Heros ändert daran nichts für die antike Vorstellungsweise — so stellt ein nach Olympia geweihtes Anathem der Achäer die erste heroische Gruppe nach Homer vor: die neun Helden, welche auf Hektors Herausforderung sich zum Zweikampf erboten, waren auf einer halbkreisförmigen Basis verteilt, Nestor, der die Lose im Helm schüttelt, stand auf besonderer Basis in der Mitte, alle im konventionellen Heroenkostüm, nackt mit Helm und Schild. Auch ward Onatas dazu berufen, das siegreiche Viergespann des Hieron von Syrakus für Olympia in Erz zu giessen; nach Hierons Tod wurde es durch seinen Sohn geweiht. Ausschliesslich Olympioniken scheint Glaukias gegossen zu haben, auch er Äginet und Zeitgenosse des Onatas: das Viergespann des Gelon und mehrere Faustkämpfer, einen davon im Schema des Übungsstosses. Gelon siegte 488, Theagenes 480 und 476, zu Philons Statue machte Simonides das Epigramm, der 467 starb.[1])

Noch ist Athen übrig. Antenor des Eumares Sohn meisselte für Nearchos eine jener Koren in der typischen Tracht, nur in kolossaler Grösse, die anderen alle weit überragend, auch breiter in den Schultern, kräftiger im Gesicht, das Kleinliche überwindend, in gewisser Art gross und frei. Nach dem Sturze der Pisistratiden aber errichteten die Athener Erzbilder der „Tyrannenmörder“ am Aufgang zur Akropolis. Antenor schuf die Gruppe, welche Xerxes entführte, 477 ward sie ersetzt durch eine neue von der Hand des Kritios und Nesiotes. Eine ganze Reihe antiker Nachbildungen der Gruppe eines zum Hieb ausholenden

[1]) Kallon: Overbeck, Plastik I 1893, 147. Onatas: Treu, Anzeiger 1895, 221.

Jünglings und eines zum Stich bereiten Älteren liegt vor. In dem vorauszusetzenden Original, welches in Athen in hohen Ehren gestanden haben muss, dürfen wir Harmodios und Aristogeiton erkennen und zwar das jüngere Exemplar. Es ist Feuer in diesen Vordringenden. In plastischer Beziehung fällt besonders die Länge der Gestalten auf, deren Eindruck noch verschärft wird durch die Kleinheit des Kopfes; eine allerdings einseitige Reaktion gegen die Kleinlichkeit der älteren Statuen. Brust, Schultern und Schenkel sind noch übertrieben, doch der Leib bereits zur Geltung gekommen. Auch ist das Gesicht schon mehr rechtwinkelig gebaut, der Archaismus im Prinzip durchbrochen. — Kritios und Nesiotes haben auch athletische und andere anathematische Figuren gearbeitet; die Schule des ersteren lässt sich durch vier Generationen verfolgen. Endlich will noch Hegias genannt sein, er brachte Götter und Heroen, Pferde.[1])

Wir wollen nunmehr versuchen, von den Werken, den erhaltenen und den genau genug beschriebenen, die Kriterien des Zeitstils abzulesen, um dem näher zu kommen, was in den Künstlern arbeitete.

Zu keiner Zeit weisen die männlichen Köpfe so mannigfache Frisuren auf wie in den Jahrzehnten um die Perserkriege. Nach alter Weise fällt beim Apollon Townley das ungekürzte Haar lang herab, beim Hermes des Archon Kebris aber wird es im Krobylos gebändigt. Dazu nun kamen neue Moden: ein paar Zöpfe um den Kopf gelegt, an einem jugendlichen Marmorkopf der Akropolis und einem Bronzekopf aus Herkulaneum; oder die Haarsträhne um einen metallenen Kopfreif gewickelt, alles Haar ringsherum, oder auch nur das Schläfenhaar oder nur das Schopfhaar (jugendlicher Bronzekopf der Akropolis; Kopf Biscari). Daneben geht die halblange Haartracht weiter, auch ganz kurzes Haar tritt öfters auf. Der Kopf selbst gibt die spitzwinkelige Konstruktion auf, die entstanden war aus einseitiger Auffassung und Wiedergabe der Prominenzen, der Nase und des Kinns in ihrem polaren Gegensatz zum Schädel, und im sechsten Jahrhundert gesteigert ward durch Einführung jenes dem Ausdruck dienenden Emporziehens der Mund- und Augenwinkel. Eine durchgreifende Geschmacksänderung vollzieht sich nun; wie breit ihre Grundlage war, mag man aus der Tatsache ermessen, dass auch das Alphabet aus der spitzwinkeligen Bildung in die quadrate überzugehen angefangen hatte. Die neue Konstruktion beruht in der Auffassung des im Grunde kubischen Kopfes in seiner Totalität; seine Detailgliederung ward nun durch Eintiefen, Herausschneiden der Augenhöhlen und so fort, erzeugt, die Linien schneiden sich im rechten Winkel. Auch die Schrägstellung der Mundwinkel fällt fort, der heitere Ausdruck der archaischen Gestalten schlägt in das Gegenteil um, in gesammelten Ernst. Die Proportionen des Gesichts erfuhren eine eigentümliche Festsetzung, das Untergesicht auffallend hoch und kräftig, die Stirn ganz niedrig, halb vom Haar bedeckt; es sollte wohl Kraft mit Anmut verbunden werden.[2])

Der Rumpf bevorzugte einen breiten, oft eckigen Schultergürtel gegenüber einer

---

[1]) Antenor: Robert bei Pauly-Wissowa I 2353. Tyrannenmörder: Sauer, Röm. Mitt. 1900, 219. Petersen, eb. 1901, 97. Kritios: Furtwängler, Meisterwerke 737. Michaelis, Festgabe 1901, 10 Fig. 3. 4. Hegias: Furtwängler, Meisterw. 80.

[2]) Townley: Smith, Catalogue I n. 208. Hermes: Studniczka, Jahrb. 1896, 265. Doppelzopf: ebenda 257. Akropoliskopf: eb. 258, 49. Herkulaneum: eb. 259, 57. Wickelfrisur (Rollbinde): Schreiber, Ath. Mitt. 1883, 254. Bronzekopf: Furtwängler, Meisterwerke 80. Brunn-Bruckmann n. 40. Biscari: Petersen, Röm. Mitt. 1897, 124 Taf. 6. Proportionen: Winter bei Gräf, Ath. Mitt. 1890, 13. Kalkmann, Proportionen des Gesichts 1893, 14.

eher schmächtigen Mittelfigur. Die plastische Anatomie aber kam jetzt zu einem Abschluss, indem die noch fehlende Durchbildung der Rumpfseiten, die Wiedergabe der Sägemuskel nachgeholt wurde; zur Veranschaulichung mögen der Apollon Strangford und der Speerwerfer des Louvre genannt sein.

Die bedeutendste Neuerung von allen aber betraf die Ponderation. Das ägyptische und archaisch-griechische Schema des ruhigen Standes gleichmässig auf beiden Füssen wurde verlassen, und die Ponderation dahin abgeändert, dass eine ungleiche Verteilung der Last eintrat. Der Schwerpunkt fällt jetzt nicht mehr in die Mitte zwischen beide Füsse, sondern nach der einen Seite hin, welche dadurch stärker belastet wird, während die andere sich freier bewegen darf. Damit war die Unterscheidung von Standfuss und Spielfuss eingeführt. Der seither vorgesetzte linke Fuss wurde Standfuss, der rechte leicht herangezogen, etwas seitwärts gestellt; obwohl noch immer mittragend, spielt er doch, und das Knie hängt schlaff. Die Hüfte der Standbeinseite wölbt sich mässig heraus. Die Mittellinie der Figur, früher eine durchaus gerade Senkrechte, gerät in Fluss, wird sanft geschlängelt. So war mit einem Schlage die bisherige Starrheit gelöst, das Standbild gewann Freiheit und Leben. In den ersten Versuchen trat die Neuerung natürlich nur schüchtern auf, allmählich wuchs dann der Mut und nahm die Freiheit der Bewegung zu. Unter die frühesten Jünglingsbilder der Art zählt nach einem athenischen Marmor die Grossbronze Sciarra, schon etwas jünger ist die Statuette aus Ligurio, diese beiden mit kurzem Haar, daneben stellen sich mit aufgewickeltem Haar die Grossbronzen aus Selinus und aus Böotien und ein Marmor der Akropolis.[1])



Chimaira. Bronze in Florenz.

Athletisch oder sonst kämpfend bewegte Gestalten müssen die Künstler dieser Zeit schon in grosser Mannigfaltigkeit geschaffen haben; das beweisen der bronzene Apobat aus Südrussland und der Hippadaspieler. Im Kampfe lebhaft vordringend erscheinen Herakles in der Bronze Oppermann und Apollon um den Dreifuss kämpfend. Die reitenden Knaben des Kanachos und Hegias zeigen den Menschen in Verbindung mit dem Tiere; gleichzeitige Pferdebilder in Marmor haben sich auf der Akropolis gefunden. Das Pferd wurde damals mit Sorg-

---

[1]) Strangford: Friedrichs-Wolters n. 89. Brunn, Kunstgesch. II 177. Speerwerfer: Kalkmann, Jahrb. 1892, 127 Taf. 4.

Sciarra: Studniczka, Röm. Mitt. 1887, 90 Taf. 4. 5. Ligurio: Furtwängler, Berl. Winckelm. Progr. 1890, 125 Taf. 1. Selinus: Einzelverkauf n. 569. Böotien: Philios, Eph. 1899, 57 Taf. 5. 6. Akropolis: Collignon, Sculpture I 373 Fig. 191. Reifere Exemplare in Florenz (Kalkmann, Jahrb. 1892, 132 Abb.) und Cambridge (Furtwängler, Münch. Ak. Abh. 1897, 573 Abb.).

falt dargestellt, ein Pferd des Dionysios erscheint in der Beschreibung wie ein realistisches Pferdeporträt. Noch ein paar fauchende Katzen, die des Lebens nicht entbehren, die Florentiner Chimaira, der Löwe von Xanthus und die kapitolinische Wölfin.[1])

Männliche Gewandstatuen, zum Beispiel aus Cypern, legen die Falten breit und flach, adrett.[2])



Herakles u. Amazone. Hera u. Zeus. Artemis u. Aktäon. Athena u. Gigant
Triglyphenfries aus Selinus.



Herakles und Amazone. Metope aus Selinus.

Die Frauengestalten blieben bei der Wandlung des Stiles nicht zurück. Eine neue Frisur taucht auf und wird zu einer weithinherrschenden Mode, nämlich das geteilte und seitwärts gestrichene Haar an den Schläfen von je einem Haarbogen überhängt. Auch den Übergang von der archaisch spitzwinkeligen zur neuen rechteckigen Kopfbildung machen die Frauen mit. Nur ein leises Lächeln umspielt eben noch die Mundwinkel des Kolossalkopfes Ludovisi, welcher von einem akrolithen, einst reich geschmückten Kultbilde übrig blieb. Das Lächeln ist bereits ganz verschwunden

[1]) Apobat: Vassits, Jahreshefte 1900, 172. Hippadaspieler: Petersen, Röm. Mitt. 1891, 270 Taf. 7. Herakles: Mahler, Jahreshefte 1899, 77. Apollon: Perdrizet, Bull. hell. 1896, 701 Abb. Reiter: Winter, Jahrb. 1893, 140, 13 (dazu 14). Chimaira: Amelung, Führer n. 247. Löwe: Prachow, Antiq. mon. Xanthiaca 1871 Taf. 2, 2. Wölfin: Helbig, Führer n. 638. Brunn-Bruckmann n. 318.

[2]) Cypern: Brunn-Bruckmann n. 203. 206.

beim Terrakottakopf Biscari. Die Gewandfiguren lassen den gemeinsamen Zeitstil nicht verkennen, obwohl hier allerlei Spielarten nebeneinander hergehen. Die jonische Tracht erhielt sich in Gunst, wird aber in zunehmend breiteren Zeichnungsstil übergeführt. Als Ärmelchiton mit umgelegtem Himation sehen wir sie an der „Leukothea Albani“, vielmehr dem Grabstein einer Mutter, einer Art Nachklang des Harpyiendenkmals; wiederum unter dem als Mantel dienenden Peplos an den Athenen im Doppelnaïsk. Während aber die jüngste der „Koren“, das Anathem des Euthydikos, nun auch die ernsthafte Miene annimmt, und in der Laphria des Menaichmos und Saïdas sowie der ähnlichen Marmorfigur aus Pompeji derselbe Typus auch ausschreitend erscheint, artet in anderen Arbeiten der „preziöse Stil“ in Manier aus; das Gespreizte überträgt sich hier auf die schreitenden Figuren, sie gehen auf den Fussspitzen und die Gewandenden flattern in Schwalbenschwanzform auseinander.[1])



Hera und Zeus. Metope aus Selinus.

Gleichlaufend der an Spätlingen jonischer Tracht bemerkten Abklärung, treten Erstlinge einer Reform auf, nämlich den Peplos nun nicht mehr als Mantel, sondern wieder als Kleid zu tragen, also wieder regelmässig auf beiden Schultern zu heften, lang fallen zu lassen und zu gürten. Einige Frauen erzielten eine vollere Tracht, indem sie den Ärmelchiton als Unterkleid beibehielten, andere trugen den Peplos allein. Die Reform bedeutete eine tiefgreifende Vereinfachung und Veredelung der ganzen Erscheinung, es verschwanden die bunten

---

[1]) Frisur: Ant. Denkm. I Taf. 19 a. Musées d'Athènes Taf. 13. Jahrb. 1887 Taf. 13. Anzeiger 1893, 144 Fig. 17. Ephim. 1887, 4. Eleusis: Ephim. 1883 Taf. 5. Köpfe in Rom, Kasino Borghese, Cam. V n. 16 und sonst. Lucas, Röm. Mitt. 1901, 256. Ludovisi: Helbig, Führer n. 927. Biscari: Petersen, Röm. Mitt. 1897, 136 Taf 7, 1. Albani: Friedrichs-Wolters n. 243. Brunn-Bruckmann n. 228. Doppelnaïsk: Mylonas, Ἐφημ. 1890, 1 Taf. 1. Euthydikosanathem: Winter, Jahrb. 1887, 216 Taf. 14. Vgl. noch Reinach, Répert. II 637, 7. Laphria und Pompeji: Studniczka, Röm. Mitt. 1888, 277 Taf. 10. Winter, Jahreshefte 1900, 84. Manierismus: Korinthisches Puteal (Michaelis, Journ. hell. 1885 Taf. 56) und Relief aus Pantikapäon (Reinach, Mon. Piot 1895 Taf. 7).

Stoffmuster, bald auch die gekünstelten Frisuren, es kam dafür auf, das Haar in ein Tuch zu binden. Breitflächig hängt der tuchartige Wollenstoff des Peplos über die Brust, der Rock fällt in geradlinigen röhrigen Steilfalten. Nur an einer Nike vom Esquilin wallt der Saum in altjonischer Weise über die Füsse, meist bleiben diese frei.[1])

Wir fügen zunächst einige **Reliefs** an mit Mantelfiguren, die zugleich Einblicke gestatten in die weitere Entwicklung der Grabsteine ins Genrehafte: ein Mann in Chlamys, zum Barbiton singend — zwei Mädchen mit Blumen — Anaxandros, nur in Himation, seinem Hund einen Schafsfuss reichend — ein solcher Mann auf den Stab gestützt, seinem Hund eine Heuschrecke reichend, Werk des **Alxenor** von Naxos — ein Mädchen, den um Nacken und Schultern genommenen Mantel zupfend, auf der Rechten eine Taube. Manche Motive stimmen in Auffassung und Zeichnung mit gleichzeitigen Vasenbildern sehr überein. Bemerkenswert ist die eingehende Liebe, mit welcher Einzelheiten des Faltenwurfs beobachtet und wiedergegeben werden. Ein attisches Relief gibt ein beliebtes Motiv spätschwarzfiguriger Vasenbilder wieder: Herakles den Löwen bezwingend; er hat sich über das Tier geworfen, das mit einer Hintertatze ihn abzustreifen sucht.[2])

Endlich einige grössere Denkmäler. Die Sakralreliefs von **Thasos** — einer Tür nähern sich zwei Götterzüge, von links Apollon und die Nymphen, von rechts die Chariten und Hermes — machen im ganzen und einzelnen noch einen recht archaischen Eindruck, ohne doch noch wirklich archaisch zu sein; beispielsweise findet sich der Peplos an der zweiten Charis und an einer den Apollon krönenden Göttin, dieser selbst aber steht in der neuen Positur und zwar in Vorderansicht den Spielfuss auswärts. Die Metopen ihres Schatzhauses zu **Delphi** schmückten die Athener mit Taten des Herakles und des Theseus; auch sie wachsen ganz aus dem bisherigen Stile hervor, aber auch sie wachsen bereits aus ihm heraus. Wegen ihrer Metopen sind noch ein paar Tempel von **Selinus** hervorzuheben. Die des einen (F), dessen Architektur etwas früher einzureihen war, hatte man ungewöhnlicherweise aus zwei aufeinandergesetzten Platten gebildet, von den unteren sind einige erhalten mit Gigantenkämpfen. Ein sterbender Gigant mit brechendem Auge und halboffenem, die Zähne zeigendem Munde ist bemerkenswert als einer der Versuche im Gebiet des Pathetischen. Wieder einen Schritt entwickelter sind eine neuerlich isoliert gefundene Metope und vier vom Heratempel (E), wie herkömmlich aus einheimischem Stein, an den letztgenannten das Nackte der weiblichen Figuren aus eingesetzten Stücken parischen Marmors. Die Platten sind mit Gruppen von nur zwei Figuren gefüllt, Herakles im Amazonenkampf, Hera vor Zeus, Artemis die Hunde Aktäons auf ihn hetzend, Athena und Enkelados — bezeichnende Arbeiten des Übergangsstiles. Altertümlich ist in allen die Richtung der Hauptfigur nach rechts, an den Göttinnen Hera und Artemis der ruhige Stand und der ersteren altmodische Draperie, Artemis dagegen und Athena tragen über dem Chiton den Peplos, und Zeus um das Hinterhaupt den Doppelzopf. In Schema und Kopftypus erinnert Herakles an die Statue des Harmodios. Der Mantel des Zeus ist

[1]) **Peplos** als Unterkleid: Relief Helbig, Führer n. 608. **Nike**: Helbig n. 612.

[2]) **Singender**: Wolters, Ath. Mitt. 1891, 433 Taf. 11. **Mädchen mit Blumen**, Relief aus Pharsalos: Collignon, Sculpture I 270 Fig. 134. **Anaxandros**: Brückner, Jahrb. 1902, 39 Taf. 1. **Alxenorstele**: Kawwadias n. 39. **Mädchen mit Taube**: Helbig, Führer n. 607. Von der **Spinnerin** Bull. hell. 1888, 273 Taf. 16 ist nur der Kopf erhalten. **Herakles**: Reisch, Ath. Mitt. 1887, 118 Taf. 3, 1.

schon freier drapiert, fast naiv gehäuft sind die kleinen Natürlichkeiten, von den echten Gebärden der Hunde, den umklammernden Zehen des Herakles, bis zu dem liebedurchflossenen Sichheben und dem sehnenden Blick des Zeus, in welchem wir eine der ausdrucksvollsten Gestalten der Zeichnung anzuerkennen haben.[1])



Der Tempel auf Ägina hatte zu Firstakroterien je zwei „Koren" und als Giebelfüllung je eine figurenreiche Kampfszene. In den zwei nach nahezu gleichem Schema entworfenen Szenen stehen sich die Parteien gegenüber, jede einen Flügel des Giebels einnehmend; man kämpft um die Leiche des im Angesicht beider Heere zusammenbrechenden Helden. Da sind gebückt Zugreifende



Aus dem Ostgiebel des Tempels zu Ägina. München. Ergänzt von Thorwaldsen.

[1]) Thasos: Collignon, Sculpture I 275 Fig. 138—140. Michaelis, Festgabe 1901, 23. Delphi: Furtwängler, Philol. Wochenschrift 1894, 1279. Kalkmann u. Conze, Anzeiger 1895, 11. 99 Abb. Homolle, Fouilles de Delphes. II 1902 Taf. 12. 13. Vgl. Delbrück, Ath. Mitt. 1900 386 Taf. 16. Halbmetopen: Benndorf, Metopen Taf. 5—6. Neue Metope: Patriculo, Mon. ant. 1891, 245 m. Taf. Petersen, Röm. Mitt. 1892, 193. Koldewey-Puchstein, Griech. Tempel 1899, 80. Heratempel: Benndorf, Metopen Taf. 7—11. Brunn-Bruckmann n. 290—293. Dazu die Köpfe Einzelverkauf n. 745 folgg.

und ausfallende Vorkämpfer, weiter zurück Lanzenkämpfer und von ihnen gedeckt Bogenschützen, in den Ecken liegen Verwundete. Da der Schütze des Ostgiebels durch den Löwenkopfhelm als Herakles, der des Westgiebels durch die phrygische Mütze als Paris bezeichnet scheint, so werden Szenen aus den zwei mythischen Zügen der Griechen gegen Troja vermutet in denen Heroen aus dem äginetischen Geschlecht der Aiakiden wichtige Rollen spielten, Telamon im Zug des Herakles, Aias und Achill im Zug des Agamemnon; im Westgiebel wäre dann der Kampf um die Leiche des Patroklos dargestellt. Die Komposition ist streng symmetrisch in der Folge der Figuren, von den Vorkämpfern bis zu den Liegenden; in der Mitte, in der Symmetrieachse, ragt die Gestalt der Göttin Athena; zu ihren Füssen bricht der Getroffene zusammen. In der Darstellungsweise halten diese Bildwerke sich noch in der Weise der überlieferten Typen, auch in der geringen Rücksichtnahme auf den Beschauer; alle Figuren blicken geradeaus, nur die Gefallenen wenden den Kopf. In anderer Beziehung gingen die Künstler erheblich hinaus über die Art der älteren Giebelreliefs. Zwar bleibt die Giebelskulptur immer reliefartig, insofern die Figuren sich von einem architektonisch umrahmten Hintergrunde abheben; aber technisch sind die „Ägineten“ keine Relieffiguren, sondern freigearbeitete Rundbilder und in den tektonischen Rahmen nur hineingestellt. Dabei sind diese Streiter in energischer Bewegung gegeben, die Beine rund gearbeitet ohne alle äusseren Stützen, wie sie der Marmor später nicht gern entbehrte, gar bei solcher Belastung durch vorgebeugte Leiber und vorgehaltene Schilde. Es sieht aus wie Erzbildnerei, die ja vor den gewagtesten Stellungen nicht zurückzuschrecken braucht, nur mit routinierter Technik übertragen in Marmor.

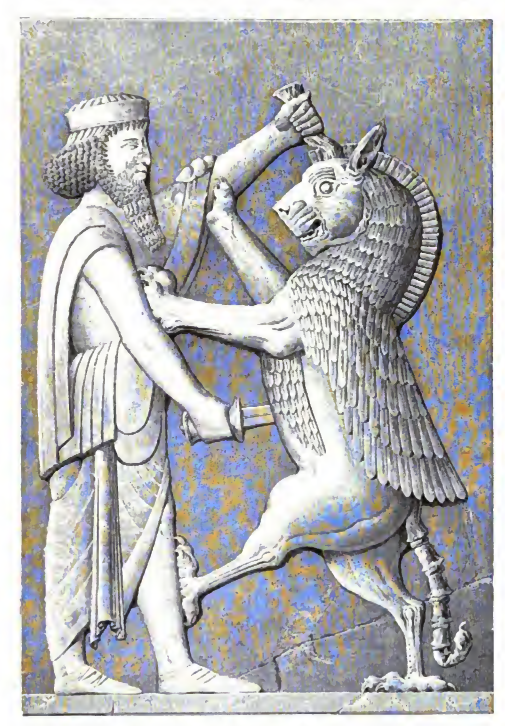
Die Athena trägt die Frisur mit dem in Bogen hängenden Schläfenhaar, ihre Gewandung und Haltung schliesst sich der Gattung der Koren an, nur ist die breitere Faltengebung durchgeführt; den Doppelzopf hat der Zugreifende. Die Gesichter haben das archaische Lächeln noch nicht ganz abgestreift; aber mit andächtigem Naturstudium sind die Körper durchmodelliert in allen Teilen. In der genauen Wiedergabe des anatomischen Details hat sich diese Kunst erschöpft. Die Gestalten sind derb, im Westgiebel zu lang in Gliedern, im Ostgiebel, den ein gleichzeitiger aber jüngerer Künstler schuf, verbessert in der Proportion und von einer gewissen Weichheit, immer in den Grenzen einer noch altertümlichen Befangenheit.

Die zwei Künstler, welche die Figuren des West- und Ostgiebels am Athenatempel meisselten, mögen in ähnlichem Altersverhältnis zueinander gestanden haben wie etwa Kallon und Onatas.[1])

Die fortgesetzte Fernwirkung der griechischen Kunst, zunächst nach Osten, zu illustrieren, führen wir ausser einem phrygischen Felsrelief die lykischen Denkmäler dieser Zeit aus Xanthos an. Voran steht das Harpyiendenkmal, ein Grabmal in Turmform mit umlaufendem Fries, an jeder Seite eine Adoration mit wechselnden Figuren enthaltend; auffallend ist die asiatische Schwere der Proportionen und die schleppende Fülle der jonischen Gewänder. Daran reihen sich Grabgiebel mit Löwen und Sphinxen und Friese mit Leichenzügen. Letztere hinwiederum finden Analogieen in den Reliefs kyprischer Sarkophage, einer aus Amathus, in Ornamenten und in den Göttern der Schmalseiten stärker orientalisierend, der andere aus Athienu in reinerem Stil; parallel gehen einige kyprische Statuen. Auch die phönizischen Terrakotten sind

[1]) Ägineten: Furtwängler, Beschreib. d. Glyptothek 1900, 77. Michaelis, Festgabe 1901, 24.

jetzt ganz griechisch. Schliesslich die persische Skulptur, vorzüglich in den Reliefs der Gräber und der Paläste von Persepolis, den Treppenwangen und Torreliefs. Die Grundlage der grosspersischen Kultur ist durch Politik die assyrische; das persische Reich setzt das assyrische fort, ihm vermittelt durch das medische und das babylonische. Die Torstiere sind altmesopotamischer Brauch; die Reliefs der Treppenwangen mit ihren Szenen des Hoflebens bleiben inhaltlich in der Art der assyrischen Wandreliefs. Aber wie der griechische Geist in der Architektur zu spüren ist, so auch in der Skulptur, deutlich in der Draperie; die stumpfen Gewandformen werden aufgelöst in griechische Falten. Wir kennen einen griechischen Künstler mit Namen, der „für Xerxes und Darius“ gearbeitet hat, den Erzbildner Telephanes aus Phokäa oder Phokis, das ist nicht deutlich überliefert; er wohnte in Thessalien, und die antike Kunsthistorie schätzte ihn gleich den zweitgrössten Meistern des Jahrhunderts.[1])



Persisches Relief. (Texier.)

[1]) Phrygisch: Chamonard, Bull. hell. 1893, 39 Taf. 4. Harpyiendenkmal: A. Smith, Cat. Sculpt. I 1892, 54 Taf. 3. Grabgiebel: Prachov, Antiq. mon. Xanth. Taf. 4. Leichenzüge:


Etruskische Bronze. London. Nach Photographie.


Phönizische Terrakotte. Longpérier, Musée Napoléon III.

Im Westen, in Italien, bemerken wir die Weihung des kapitolinischen Jupitertempels 509 und des Cerestempels 493. Beide waren tuskanischer Ordnung, mit tönernen First- und Giebelfiguren, wie auch der Jupiter von Ton war. Dessen Tempel stattete Vulca aus Veji aus, den Cerestempel die griechischen Plasten und Maler Damophilos und Gorgasos; sie schmückten ihn auch mit Fresken, welche der Nachwelt bedeutend genug erschienen, um sie gelegentlich einer eingreifenden Reparatur des Hauses von der Wand zu lösen und zu bewahren. Einigen Ersatz für die uns verlorenen keramischen Arbeiten bieten figürliche Akroterien und Stirnziegel mit wechselnden Masken, aus Cäre und anderen Orten; eine gleichfalls tektonisch verwendete Gruppe zeigt Athena, dem ruhenden Herakles einschenkend. An die Tonwerke schliessen wir den in Cäre gefundenen Sarkophag in Gestalt einer Kline mit darauf ruhendem Paar. Von Steinbildern genüge als Beispiel eine etruskische Aschenurne, ausgestaltet zu einer thronenden Frau in vielgefältelter Gewandung. Das älteste Bronzebild, welches Plinius in Rom kannte, war die aus dem konfiszierten Vermögen des Sp. Cassius 486 geweihte Ceres; derselbe Cassius soll sich selbst eine Statue gesetzt haben, die später eingeschmolzen wurde. Von erhaltenen Bronzen gehört eine aus Rusellä dem Anfang der Epoche an. Weiterhin folgen zwei Bronzen aus Montegurazzo, eine, wie die vorige, im „Korentyp", die andere ein spendender Mann, der den Mantel nach der Zeittracht um die Lenden genommen hat, Bronzen im griechischen Stil, man möchte glauben griechischer Arbeit. Das war auch die Blütezeit der etruskischen Gemmenkunst.[1])

eb. Taf. 3. Kyprisch, Sarkophage: Perrot et Chipiez III 607 Fig. 415—421. Statuen eb. Fig. 364. 372. Phönizische Terrakotten: unsere Figur. Persien: Perrot et Chipiez V 790 Fig. 469 folgg. Gemmen: Furtwängler, Gemmen III 11. 116. Telephanes: Furtwängler, Meisterwerke 86. Ferd. Justi, Gesch. Persiens 1896.

[1]) Capitolium: Pauly-Wissowa III, 1532. Damophilos: Robert bei Pauly-Wissowa IV 2076, vgl. III 1973. Rizzo, Röm. Mitt. 1900, 243. Cäre: Benndorf, Jahreshefte 1899, 10, 5. Athena:

Seit die Samier einst unter Koläos Führung Tartessos anfuhren und die Phokäer Massalia gründeten, wurde auch Spanien in die Sphäre des hellenischen Geistes gezogen. Es mehren sich die Sachen griechischer Herkunft, zum Teil hochaltertümlichen Stiles, die in dortigen Gegenden gefunden werden. Es überrascht aber, wahrzunehmen wie im Südosten des Landes eine einheimische Kunst entstand, inhaltlich national iberisch, geweckt aber und ins Leben geführt durch griechische Vorbilder und griechische Meister. Die Büsten und Statuen von Elche und Yecla in Murcia, originell wie sie sind in der überreichen Nationaltracht, in der flachstilisierten Draperie verraten sie sich als ebenso unzweideutige Derivate des griechischen Übergangsstiles wie etwa gleichzeitige kyprische oder persische Skulpturen. Und hier wie dort bedeutete das Hellenisieren nicht die Preisgabe des Nationalen, sondern seine künstlerische Ausprägung im griechischen Geiste, wenn nicht durch griechische Hand.[1])

Die Malerei der Epoche setzt mit einem grossen historischen Gemälde ein: Mandrokles von Samos hatte für Darius den Bosporus überbrückt; aus dem Zehnten seines reichen Honorars stiftete er ein Gemälde in das heimische Heräon, darstellend den Brückenbau und den Übergang des Heeres unter den Augen des thronenden Königs, eine Komposition, deren weite Spannung uns nicht überraschen darf bei dem epischen Charakter der älteren Kunst und angesichts so gedrängter Kriegerszenen spätschwarzfiguriger Schalenmaler, wie jene „Heerschau des Pisistratus". In der Zeit der Perserkriege muss Aglaophon von Thasos gelebt haben; mit ihm und seinem grösseren Sohne begann für die antike Kunstwissenschaft die Geschichte der Malerei als hoher Kunst. Erhalten sind wieder nur etruskische Grabmalereien aus Tarquinii, Clusium und Orvieto; in Zeichnung und Kolorit sich entwickelnd gehen sie stilistisch den gleichzeitigen Vasenbildern parallel. Von Tafelgemälden haben wir nichts, nur einen Marmorschild von der Akropolis, dessen Rund aussen eine Ägis in farbigem Relief, innen eine gemalte fliegende Nike füllt. Dem fügen wir noch einen Bronzediskus aus Gela bei, wegen der Zeichnung des in Silber eingelegten Bildes eines sich schnellenden Delphins.[2])

Die zu einigem Ersatz der verlorenen Gemälde wie auch an sich wertvollen weissgrundierten Lekythen tragen teils noch schwarzfigurige Heroenbilder, teils Genreszenen in Umrisszeichnung etwa mit kolorierter Gewandung; in einer reichen Serie weissgrundierter Schalen macht sich Sotades bemerklich durch feine Zeichnung und erste Versuche im Schattieren. Von den spätschwarzfigurigen Vasen gehört eine Anzahl nach technischen, stilistischen und gegenständlichen Merkmalen in diese Zeit: wegen der reichlichen Verwendung blonden Firnisses das „Bad des Herakles" und sein „Ringen mit Proteus", wegen quadrater Köpfe unter anderen ein „Dionysos im Gelag",

---

Martha, L'art étrusque 325 Fig. 221. Sarkophag: Mon. VI 59. Aschenurne: Martha 337 Fig. 232. Cassius: Plin. 34, 15. 30. Kore: Martha 318 Fig. 215. Monteguragazzo: Brizio, Museo civico di Bologna, Guida 15. Gemmen: Furtwängler, Gemmen III 181.

[1]) Spanien: Hübner, Jahrbuch 1898, 114. Heuzey, Mon. Piot 1899, 119—132.

[2]) Aglaophon: Rossbach, bei Pauly-Wissowa I 824. Six, Ath. Mitt. 1888, 158. Grabmalereien: Martha, L'art etr. 435. Tarquinii, grotta del citaredo: Annali 1863 M. Mon. VI 79; triclinio: Mon. I 32; pulcella: Ant. Denkm. II Taf. 43; querciola: Mon. XIII 3; bighe: Micali, Ant. pop. Taf. 68. Clusium, tomba Cassuccini: Mon V 32—34. Orvieto, bighe: Conestabile, Pitture murali Taf. 1—3. Schild: Dragendorff, Jahrb. 1897, 4, Taf. 2. Diskus: v. Schneider, Jahreshefte 1899, 201, Taf. 1.

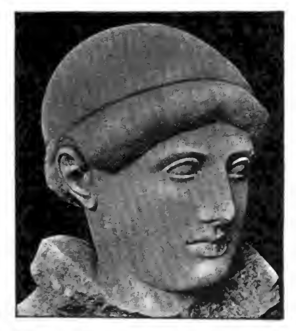
wegen des Gegenständlichen das „Anspannen“, die „Werkstattszenen“. Auch eine neue Gattung entsteht, die Prothesisvasen, darunter eine mit neugefundenem Motiv, Versenkung des Sarges. Aber der Fortschritt vollzog sich an den rotfigurigen Vasen, vorzüglich den Schalen. Welch rastloses Werben um die Natur, und das hiess für die Maler wie für die Plasten wesentlich der männliche Akt; seiner Herr wollten sie werden in der Anatomie und in der Bewegung, in Schrägansicht und Verkürzung; dazu der Ausdruck, dessen Erforschen endlich auf die Bahn zur Profilzeichnung des Auges führte. So in den Dienst der künstlerischen Arbeit gestellt, bekamen die alten Heldengeschichten ganz neue Gesichter, von atmender Natur oder entzückendem altfränkischem Liebreiz, bald von einer Art grosser Konzeption, vereinzelt selbst von genialem Schwung; aber für die nächste Aufgabe am fruchtbarsten erwiesen sich die auf den Käufer der Kylix berechneten palästrischen, sympotischen, erotischen Motive. In diesen „Federzeichnungen“ sieht man die Künstler am Werke, wie einen Signorelli, einen Dürer in ihren Handzeichnungen. Da sieht man, wie sie fortschritten, täglich und stündlich, so dass man ihre künstlerische Biographie schreiben zu können glaubt; da erkennt man nun auch, welch heisse Wehen nötig waren zur Geburt der griechischen Kunst, der freien Kunst. Euphronios steht für uns im Mittelpunkt dieses erfolgreichen Schaffens; die mit seinem Namen gezeichneten und in ihrer Entwickelungsfolge erkannten Vasen bilden für die Forschung den Stamm, an den sich die übrigen anschliessen, wie Zweige hierin und dorthin strebend. Parallel des Meisters Anfängen, da er als Maler signierte, wirkten Epiktetos, Hypsis, Oltos, Kachrylion weiter, der erstgenannte schuf die glänzenden einfigurigen Amphoren; der wohlgemute Euthymides versuchte den Euphronios zu bestehen, ihm ging Phintias zur Seite. Der Durchbruch des neuen Realismus erfolgte auf Vasen, die Euphronios nur als Töpfer zeichnete; nebenher gingen Sosias und Peithinos, Duris, der kecke Brygos; die Höhe bezeichnen Onesimos, Hieron und der schwungvolle Makron; denn alle zu nennen haben wir nicht Raum

Mit dem Blick auf diese hoffnungsvolle Aussaat nehmen wir vom archaischen Stil Abschied; er hat sich nun überlebt. Zwar wird er noch hier und da unseren Weg kreuzen — die Eierschalen auf den Köpfen der Dioskuren, oder auch aus hartnäckigem Festhalten, dann aus bewusstem Wiederaufnehmen; aber Velleitäten lässt der Mensch, welcher vorschreitet, rechts und links von seinem Wege liegen.[1])

---

[1]) Weissgrund Lekythen: Sellers, Journ. hell. 1893, 1. Furtwängler, Arch. Zeit. 1880, 134 Taf. 11. Savignoni, Ath. Mitt. 1898, 404 Taf. 5, 1. Schalen: Pollak, Röm. Mitt. 1898, 80. Spätschwarzfigurig: Gerhard, Auserl. Vasen 134 (Herakles), 112 (Proteus), 108 (Dionysos), 249 (Anspannen). Mon. 11, 29 (Werkstattbilder). Prothesis: Wolters, Ath. Mitt. 1891, 378, 1—11. Collignon, Mon. Piot 1894, 49. Ferner Savignoni, Journ. hell. 1899, 265 Taf. 9. Euphronios: Klein, Euphronios 1886. Hartwig, Meisterschalen 95; Ephim. 1894, 121. Gräf, Jahrb. 1898, 67. Winter, Jahreshefte 1900, 121. Delbrück, Ath. Mitth. 1900, 390. Pottier, Vases Louvre II, 1901 G 104 Theseus. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasen Taf. 22. 23. Euthymides: Hoppin, Euthymides 1896. Brygos: Robert bei Pauly-Wissowa III 922. Hieron: Pollak, Zwei Vasen des Hieron 1900. Damals nahmen auch die klazomenischen Sarkophage beiher schwarzgrundig rotfigurige Malerei an (Ant. Denkm. II Taf. 25).

Zweite Periode. Die Zeit der grossen Meister.



Aus dem Westgiebel des Zeustempels zu Olympia.

Die Knospe schwillt und bricht. Damit die Kunst sich nun gross entfalte, musste zuvor das Volk in einer Grosstat sich selbst erheben. In den Perserkriegen hatten die Hellenen ihre Emanzipation vom Orient erklärt, hatten seinem Vordringen Halt geboten. Einen neuen Faktor hatten sie in die Weltgeschichte eingeführt, dem auch der edle aber dem Despotismus verfallene Perserstamm nicht gewachsen war, die Überlegenheit eines feingebildeten Geistes, gegründet auf reiche Naturgaben, befördert von Lage und Klima, herausgebracht durch den Grundsatz der Freiheit, welche alle persönlichen Kräfte entfesselt und den Wetteifer zum treibenden Prinzip bestimmt. Dessen dunkle Gegenseite, der selbstsüchtige Partikularismus, die Erbsünde der Griechen, hat dieselben am letzten Ende politisch annulliert; billiger Erwägung aber erscheint sie nur als der geschichtlich notwendige Schatten des hellen Lichtes, des ringenden Wettkampfes der ungezählten erleuchteten Geister, welche die herrlichsten Früchte zeitigen und mit ihrer ewig frischen Fülle die Welt nähren und erquicken sollten. Der nationale Gedanke, wie er heute in uns lebt, ist erst ein Kind des heutigen Zeus; und dennoch entzündete sich damals die Flamme nationalen Empfindens, wenn nicht in jenen Kämpfen, so jedenfalls aus ihnen, Hellenentum und Barbarentum traten als Gegensätze in das Bewusstsein. Da hub die klassische Zeit an, die Zeit der grossen Meister.

Vorblüte.

Hohe Aufgaben erwuchsen der Kunst aus den Freiheitskriegen, zuvor den Dank an die Götter auszusprechen und zugleich das Andenken der Taten zu sichern. Für die Tage von Artemision und Salamis weihten sie dem Apollon zu Delphi eine hohe Erzgestalt mit einer Schiffszier in der Rechten; für den Sieg zu Platää dem Zeus-Befreier einen Altar auf dem Schlachtfeld; dem Zeus zu Olympia sein zehn Ellen hohes Erzbild, welches Anaxagoras von Ägina machte; dem Poseidon auf dem Isthmus von Korinth sein sieben Ellen hohes Erzbild; dem delphischen Apollon einen goldenen Dreifuss auf achtzehn Fuss hohem ehernem Untersatz, gebildet aus drei umeinander sich windenden Schlangen, deren Schwänze auf der Erde standen, während die hinausgereckten Köpfe den Dreifuss trugen. Das Schlangengewinde mit den eingegrabenen Namen der an jenem Kampfe beteiligten Städte ist erhalten. Und Gelon von Syrakus weihte in Olympia drei karthagische Linnenpanzer und ein sehr grosses Zeusbild, nach

Delphi aber eine goldene Nike. In Sparta erhob sich die „Persische Halle“ mit gebälktragenden Figuren in persischer Tracht.[1])

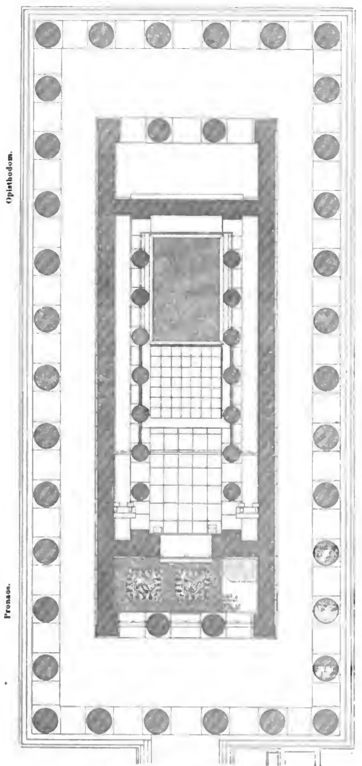
Zweite Aufgabe war der Wiederaufbau der zerstörten Tempel und Städte, die Schöpfung neuer grosser Werke aus der Fülle der gewonnenen Kraft. Athen hatte sich neben Sparta an die Spitze gestellt; als dem eigentlich treibenden Teile fiel ihm auch die Frucht des Erfolges zu. Höher und dauernder als der politische Vorzug, an der Spitze des von Aristides alsbald geschaffenen delischen Bundes zu stehen, war der andere Gewinn, welchen Athen sich verdiente: es bereitete sich zum Mittelpunkte der hellenischen Kultur, zum schöpferischen und tonangebenden Herde des geistigen und insbesondere des künstlerischen Lebens. Nicht zum zweiten Male hat eine Stadt solchen Reichtum genialer Männer vereinigt wie das Athen des fünften Jahrhunderts, Söhne des eigenen Bodens, deren Glanz denn freilich aus dem weiten Kreise der griechischen Welt alles anzog, was rege war. Themistokles begann den Wiederaufbau der zerstörten Stadt, vor allem der Mauer, von deren tumultuarischem Bau die Reste Zeugnis ablegen; alles zur Hand befindliche Steinmaterial, auch Grabmäler, mussten zu dem Zwecke dienen. Die Stellung Athens aber beruhte auf der See; seine klarsten Köpfe hätten die Stadt am liebsten an den Hafen hinab verlegt. Themistokles erreichte, dass an der Stelle des alten, offenen Hafens Phaleron der geschlossene und leicht zu befestigende Piräus zum Kriegs- und Handelshafen erkoren und ausgebaut wurde. Er soll auch Abgabenfreiheit für Beisassen erwirkt haben, um solche Kräfte von aussen heranzuziehen. Kimon, noch bevor er am Eurymedon die Perser noch einmal schlug, nahm die Insel Skyros, brachte von dort die Gebeine des Theseus heim und gründete ihm ein Heiligtum als dem spezifisch attischen Heros und andern Herakles, das Theseion. Auch die attischen Dioskuren, die Anakes, erhielten ein neues Heiligtum, das Anakeion. Am Markte aber erhob sich ein Denkmal athenischer Kriegstaten, die Halle des Peisianax. Der Marktplatz selbst wurde mit Platanen bepflanzt, die Akademie zu einem wohlgepflegten Park gemacht, seine Gärten öffnete Kimon dem Volk. Im Heiligtum des Bacchus begann man die Theateranlage, deren Halbkreis sich an den Südabhang der Burg lehnte. Die Herstellung der Akropolis nahm ihren Anfang; das Burgplateau wurde erweitert, Futtermauern sicherten die Anfüllung; auf der höchsten Stelle ward das Fundament zu einem neuen Athenatempel aufgemauert.[2])

Das Hauptmonument der Vorblüte ist der Zeustempel zu Olympia. Bislang hatte Zeus dort nur einen Altar gehabt; den Tempel liessen die Eleer aus der Beute des von ihnen zerstörten Pisa (in desssen Gebiet der Hain von Olympia lag) durch den einheimischen Architekten Libon erbauen. Um 457 muss das Gebäude vollendet gewesen sein; denn damals hingen die Lakedämonier zum Dank für den Sieg bei Tanagra am First eine Goldschale mit Gorgoneion auf. Der dorische Tempel war ein normaler Peripteros, im Innern aber dreischiffig mit zweistöckigen Nebenschiffen. Von den hohen Intentionen der sizilischen Griechen legt ausser der in diese Zeit

[1]) Schlangensäule: Fabricius, Jahrb. 1886, 176. Gelon: Frazer, Pausanias IV 60. Sparta Vitruv I 1, 6.

[2]) Themistokles: Ed. Meyer, Gesch. III 1901, 483. Mauer: Frazer, Pausanias II 45. Piräus: Hitzig-Blümner, Pausanias I 118. Frazer II 6. Kimon, Theseion: Hitzig-Blümner I 206. Frazer II 145. Peisianax: Hitzig-Blümner I 199. Frazer II 133. Theater: Dörpfeld und Reisch, Griech. Theater 1896, 30. Akropolis: Bruno Keil, Anonymus Argentinensis 1902. Ed. Meyer, Gesch. V 1902 Seite VI.

fallenden Vollendung des kolossalen Apollontempels zu Selinus der Neubau des noch gewaltigeren Zeustempels zu Akragas Zeugnis ab: eine pseudoperiptere Riesencella, 340 Fuss lang, dreischiffig, mit 25 Fuss hohen, das Gebälk tragenden Giganten, eine klassische Pfeilerkirche. Hiermit nicht genug, bauten die Akragantiner noch die durch ihre Lage bevorzugten Tempel, welche man der Juno und der Ceres vindiziert, sowie einen Burgtempel. Endlich ein Tempel zu Gela. Dazu in Unteritalien das Heräon auf dem Vorgebirge Lakinion — alles im kanonischen Dorismus wesentlich der bereits mit der pisistratidischen Ringhalle eingeleiteten und im Ägineten-tempel verwirklichten Stilstufe.



Tempel des Zeus. Funde zu Olympia.

In Jonien vollendete **Päonios** das ephesische Artemision, derselbe begann zusammen mit **Daphnis** den Neubau des in den Perserkriegen abgebrannten Didymäons bei Milet.

Wir haben hier ein Wort über das griechische **Wohnhaus** des fünften Jahrhunderts einzufügen. Es entbehrte nicht der Hallen; die Aufbahrung Verstorbener wurde bereits auf den spätschwarzfigurigen Tontafeln als unter Säulenhallen oder in einem von solchen umgebenen Hofe stattfindend dargestellt; eine prostyle Vorhalle zeigt eine Vase aus Gela; ein zweistöckiges Haus in den Ruinen von Dystos enthält zwei Binnenhöfe mit anschliessenden Räumen, darunter eine offene Pfeilerhalle. Auf die bauliche Physionomie grösserer Städte, etwa Athens, lässt Äschylus insofern schliessen, als er in den Schutzflehenden nicht bloss die türmefeste Stadtmauer, die öffentlichen Gebäude und den grossen Palast rühmte, sondern auch die Mannigfaltigkeit der Wohnhäuser, der Viel- und der Einfamilienhäuser.

Im Gebiete der Bankonstruktion bemerken wir das Auftreten des später zu so weittragender architektonischer Bedeutung gelangten **Keilsteingewölbes**; wie es im

Polygongemäuer latent schon längst vorhanden war, so trat es im Zusammenhang des Mauerbaues zuerst frei in die Erscheinung, nämlich im Torbau. Theoretisch hat es alsbald, im fünften Jahrhundert, Demokrit behandelt. Gleichzeitig bildete der Mauerbau selbst den **Quaderbau** immer reiner heraus.[1])



Aphrodite. Bronzene Spiegelstütze aus Athen.

Im Gebiete der **Plastik** behauptete die Schule von Argos ihre ehrenvolle Stellung. Ihr gehörte **Dionysios** an, welcher mit **Glaukos** die Weihgeschenke des Mikythos und mit dem Ägineten **Simon** die des Mänaliers Phormis für Olympia schuf.[2])

Als namhafteste Träger des Fortschrittes aber treten drei hervor, alle bekannten Stilprovinzen entsprungen. Dürfen wir auf die spärliche Überlieferung weiter bauen, so blieb der eine innerhalb seines heimatlichen Stiles, der denn freilich der attische war; die beiden anderen aber, ein Jonier und ein Böoter von der attischen Grenze, traten aus ihren lokalen Schranken heraus und begaben sich in die peloponnesisch-dorische Schule. Das Ergebnis muss für alle drei Künstler ein wesentlich verschiedenes gewesen sein. Es handelt sich um Kalamis, Pythagoras und Myron.

Kalamis' Vaterstadt ist zwar nicht überliefert, aber seine Tätigkeit scheint in Athen ihren Mittelpunkt gehabt zu haben. Ein Goldelfenbeinbild (jugendlicher Asklepios zu Sikyon) und eine Statue aus parischem Marmor (Dionysos zu Tanagra) sind bekannt, sonst schuf er meist Erzbilder. Den dauerhaftesten Ruhm gewannen seine Pferde, Vier- und Zweigespanne, Siegesdenkmale natürlich, und zwei Rennpferde nebst Jokeys, des Hieron von Syrakus, zu den Seiten des von Onatas gearbeiteten Viergespanns in Olympia geweiht. Triumphal war sein Chor von Knaben, die im Gebet die Rechte hoben, von den Akragantinern nach ihrem Sieg über die sizilischen Punier auf der Mauer des Hains von Olympia aufgestellt. Sonst kennen wir nur Götter- und Heroenbilder seiner Hand, ausser den vorhergenannten den Apollon Alexikakos zu Athen, den widdertragenden Hermes zu Tanagra, den Zeus Ammon, welchen Pindar zu Theben weihte, die von den Mantineern nach Olympia gestiftete Nike, deren Typus Kalamis von der athenischen Athena Nike entlehnt hatte, die Hermione (Menelaos' Tochter, ein Weihgeschenk der Spartaner nach Delphi), endlich den kolossalen Apollon für Apollonia

---

[1]) **Zeustempel**: Dörpfeld, Olympia Ergebnisse II. Hitzig-Blümner II 317. Iwanoff, Archit. Stud. I 1892 Taf. 39—44. Goldphiale: Benndorf, Jahreshefte 1899, 8. **Sizilien**: Koldewey und Puchstein, Griech. Tempel 123 Apollon; 152 Akragas, Zeus; 166 Juno: 143 Ceres; 140 Burgtempel; 136 Gela; 41 Lakinion. **Daphnis**: Fabricius bei Pauly-Wissowa IV 2147. **Wohnhaus**: E. Gardner, Journ. hell. 1901, 293. Gela: Hauser, Jahrb. 1896, 189. Dystos: Wiegand, Ath. Mitt. 1899, 465. **Keilsteingewölbe**: Noack, Röm. Mitt. 1897, 198. Quaderbau: eb. 191.

[2]) **Mikythos**: Frazer, Pausanias III 646. Hitzig-Blümner II 443. **Phormis**: eb. 446.

am schwarzen Meer. In stilgeschichtlicher Beziehung dünkt uns Kalamis einen letzten und höchsten Gipfel des altfränkischen Stils zu bezeichnen, aber eben er denselben auch über sich selbst hinausgebracht zu haben. Ein geistvoller Schriftsteller der Kaiserzeit bezieht sich wiederholt auf die am Aufgang zur Burg stehende Figur des Kalamis, welche er Sosandra nennt, welche aber vielleicht mit einer für Kimons Schwager Kallias gearbeiteten Aphrodite identisch ist; schicklich trug sie ihr Gewand, der Schleier fiel ihr vom Hinterhaupt, um den Mund spielte ein gehaltenes, leises Lächeln, zierlich setzte sie den Fuss und gab Gelegenheit, die Anmut des Knöchels zu bewundern, woraus es wahrscheinlich wird, dass ihre Hand in bekannter zierlicher Weise das Kleid gelüpft habe.[1])

Pythagoras, Jonier aus Samos, aber nach Rhegion in Unteritalien übergesiedelt und Schüler des Klearchos, welcher seinerseits in der peloponnesischen Schule sich ausgebildet hatte, Erzbildner. Unter anderen hat er Olympioniken der Jahre 488 und 472 verewigt. Sein bestes Werk im agonalen Kreis, womit er auch den Myron aus dem Felde schlug, war ein Pankratiast zu Delphi. Sonst hören wir noch von einem Ringer Leontiskos, zwei Läufern Astylos und Dromeus, einem Faustkämpfer Euthymos, einem Hopliten, einem Knaben, der im Faustkampf siegte und einem Viergespann mit dem Sieger und ihm zur Seite der Siegesgöttin in Person; endlich zu Theben ein Sänger im langfaltigen Kitharoedengewand. Aus mythischem Kreise war sein hinkender Philoktet zu Syrakus berühmt, namhaft noch ein Apollon, den Drachen erlegend, ein geflügelter und im Fluge dargestellter Perseus, der Bruderkampf des Eteokles und Polyneikes, Europa auf dem Stiere. Die Typen des Pankratiasten und des hinkenden Philoktet sind uns bekannt; im Schema sind sie sich recht verwandt: der Pankratiast steht lauernd, zum Ansprung auf den Gegner bereit, auf dem linken Fuss, mit geschmeidigem Kniegelenk, Hände und rechten Fuss schwebend vorgeschoben; der Hinkende schiebt den verbundenen Fuss schonend vor, die Hand auf den Stock gestützt, in der Rechten trug er Köcher und Bogen des Herakles. Eben durch diese Fusssetzung, mit welcher ein nicht etwa pathetisch erregter, nur gespannter Gesichtsausdruck harmonierte, ergriff das Bild den Beschauer, dass er den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaubte. Besondere Verdienste erwarb sich Pythagoras um die künstlerische Gestaltung des männlichen Körpers. Er zuerst bemühte sich, heisst es, um Ebenmass und Linienfluss; er zuerst nahm Sehnen und Adern in die plastische Darstellung auf und verwandte Sorgfalt auf die Wiedergabe des Haares.[2])

Myron aus Eleutherä auf der Grenze Böotiens und Attikas, in Athen tätig, wiederum Erzbildner, Schüler des Hageladas von Argos, gelegentlich Rivale des Pythagoras, streifte die altertümliche Herbigkeit des Stils noch nicht ganz ab, behandelte das Haar noch nicht frei. Aber seine Gestalten waren von packender Wahrheit. Sie

---

[1]) Plastik: Joubin, La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Pericles 1901. Kalamis: Furtwängler, Glyptothek n. 56. Alexikakos: Overbeck, Apollon Münztaf. 4, 33. Hermes: Journ. hell. 1887 Taf. 74. 11. 12. Apollon: Pick, Jahrb. 1898, 167 Taf. 10, 26—30. Dionysos: Collignon, Sculpture I 398. Asklepios: Michon, Mon. Piot. 1896, 59 Fig. 1. Sosandra: Roschers Lexikon I 412.

[2]) Pythagoras: Furtwängler, Meisterwerke 147. 345. Kalkmann, Jahrb. 1895, 80. Euthymos: Olympia II 151 Taf. 92, 5. Dromeus: H. Urlichs, Herakles und Hydra 25. Pankratiast: Benndorf, Wien. Akad. Anzeiger 3. Nov. 1886. Philoktet: Furtwängler, Gemmen, 1900, 238 Taf. 21, 25. 26. Europa: Murray, History I 209.

schienen zu atmen, seine Menschen wie seine Tiere. Ganz auf die Wiedergabe des animalischen Lebens gerichtet, fand er keinen Anlass, die Darstellung seelischen Ausdrucks zu kultivieren. Kein antikes Werk hat so viele griechische und nachbildend lateinische Epigramme hervorgerufen wie die Kuh des Myron. Wetteifernd schildern sie die bis zur Illusion gehende, auch durch die Bronzefarbe geförderte Lebenswahrheit des Tieres; auf öffentlichem Platze aufgestellt täuschte es, wenn eine Herde vorbeigetrieben wurde, das Kälbchen, den Stier, den Hirten. Noch werden vier lebensvolle Stiere genannt. Seine Hauptaufgabe aber waren Olympioniken und Pythioniken; von ersteren kennen wir einige aus Pausanias, delphische Pentathlen und Pankratiasten nennt Plinius summarisch. Einen Diskobol beschreiben die Schriftsteller so erschöpfend, dass es möglich wurde, antike Kopieen desselben nachzuweisen. In folgerichtigem Ausbau des Gedankens, die Olympioniken in charakteristischem Schema zu verewigen, den Werfer im Wurf, den Läufer im Lauf, hatte sich Myron ein neues und schwieriges Problem gestellt, indem er dem Jüngling eine Haltung gab, welche sich möglichst weit von der aufrechten Grundstellung entfernte. Er wählte den Augenblick vor dem Abwurf der Scheibe. Das weite Ausholen der Rechten beugt den Oberkörper vornüber, und dem rückwärts gestreckten Arm folgt das Gesicht. Das tragende Bein knickt ein, in allen Gelenken elastisch, das andere berührt mit der Zehe kaum den Boden; ein Moment des Stillstandes nur, und der Arm wird seine Bahn zurückfliegen, die Scheibe entsenden und im Schwunge verharrend selbst in die Höhe gehen, die ganze Gestalt emporreissen, das ganze Gewicht auf den dann vorgesetzten linken Fuss werfen, der rechte wird schwebend zurückstehen. Die Statue ist das klassische Beispiel für die Art der Antike, Bewegung darzustellen, deren Wiedergabe der Plastik materiell doch



Diskobol nach Myron. Aus dem Palast Massimi in Rom.

versagt ist. Nicht die Bewegung selbst wird der Plaste darzustellen begehren, sondern Myron greift aus der Reihe der Bewegungsmomente den im mechanischen Sinne toten Punkt heraus, das ist der Moment des Überganges aus einer Bewegungsrichtung in die rückläufige, also ein Augenblick des Stillstandes, welcher sich statuarisch fixieren lässt. Als ein mittlerer und Übergangspunkt ist er zugleich der gehaltreichste, er regt im Beschauer die Vorstellung sowohl der notwendig vorausgegangenen, wie der ebenso notwendig folgenden Bewegung an, im Falle des Diskobolen die Bewegungen des Ausholens und des Vorschnellens. Im Höhepunkte seiner Aktion stellte Myron auch den Läufer Ladas hin; nur mit der Fussspitze berührte er den Boden, der Atem war ihm auf die Lippe getreten, die Hand griff nach dem Ziele. So auch den Perseus in jenem fruchtbaren Moment wenn er nämlich nicht nach Enthauptung der Medusa vor ihren Schwestern enteilend, sondern im Zwischenmoment fixiert war, ihr Haupt wie triumphierend in der abgestreckten Hand. So auch den Satyr in der Gruppe mit Athena: die Göttin hatte die Flöten erfunden, aber, da sie ihr vom Blasen entstelltes Antlitz im Bache sah, weggeworfen; tänzelnd kam der Satyr des Weges und prallte vor den Flöten, die ihm in die Augen stechen, und der strengen Göttin zurück. Mancherlei attische Bildwerke dieses Inhalts dürften in näherem oder fernerem Grade von Myrons Gruppe abstammen. Etliche Kultbilder schuf Myron, für die Akropolis Hekate, für den Helikon Dionysos, für das samische Heräon drei Statuen auf einer Basis, Zeus zwischen Athena und Herakles, für Ephesos Apollon. Römische Dichter wissen auch von silbernem Geschirr zu erzählen, welches Myron ciseliert hatte.[1])



Athenische Münze.



Satyr. Lateran. Die Hände sind falsch ergänzt.

Wir haben Myron in der Vorblüte seine Stelle angewiesen; er war der fortgeschrittenste seiner Zeitgenossen und mag ebensogut unter die Begründer der

[1]) Myron: Kalkmann, Proportionen 73 und Furtwängler, Meisterwerke 341, auch über dem Diskobol verwandte Köpfe (Brescia, Riccardi, Berlin, Chinnery; Hermes Ingenui, Herakles Altemps; kasseler Apollon); dazu Arndt, Ny-Carlsberg Taf. 36. Kuh: Delbrück, Röm. Mitt. 1901, 94 Taf. 4. Diskobol: Matz-Duhn n. 1098. Helbig n. 340. Perseus: Furtwängler, Gemmen 1900, 347. Satyr: Helbig n. 682.

Blüte selbst gerechnet werden. Deren eigentlicher Schöpfer, Phidias, reicht mit seinen Anfängen in die kimonische Epoche hinauf; Pheidias, des Charmides Sohn, athenischer Familie, war zuerst Maler, wie sein Verwandter Panainos und vielleicht auch sein Vater; dadurch also dem polygnotischen Kreise nahe gebracht, mag er von dem grossen Maler unmittelbare Einwirkung erfahren haben. Tatsache ist, dass die Grossheit, welche Polygnot der Kunst verlieh, durch Phidias erst zur vollen Entwickelung kam. Früh muss er sich der Plastik zugewendet haben; als seine Lehrer werden Hageladas von Argos und Hegias von Athen genannt. Ein Werk im Geiste der kimonischen Zeit, vielleicht durch den Sohn des Siegers von Marathon unmittelbar veranlasst, scheint die Statuengruppe, welche die Athener aus dem Zehnten der marathonischen Beute nach Delphi stifteten; den Mittelpunkt bildete Miltiades mit den Gottheiten Athens und Delphis, Athena und Apollon; daran reihten sich attische Heroen, Eponymen der Phylen, auch Theseus, Kodros. Das Ganze war eine Zusammenstellung alten Stils, von Strategen und Heroen. Aus dem Anteil an derselben Beute liessen die Athener durch Phidias ein kolossales Erzbild ihrer Athena giessen und errichteten es auf der Burg zwischen Tor und Tempel, so dass die Spitze der hohen Lanze weithin glänzte, als ein Wahrzeichen für die nahenden Schiffer. Ein Scholiast gibt diesem Bilde den Namen der Vorkämpferin, Promachos. Zum dritten und vierten Male bildete Phidias die Göttin für Pellene in Achaia, so rühmte man sich dort, und für Platää, die pellenische aus Elfenbein und Gold; die Athena Areia zu Platää, aus dem Anteil der Platääer an der marathonischen Beute, nicht viel kleiner als die Promachos, war akrolith, ein übergoldetes Schnitzbild, das Nackte, Gesicht, Hände und Füsse statt aus Elfenbein nur aus pentelischem Marmor.[1])

Wenden wir uns nunmehr zu den erhaltenen Werken der Vorblüte, so muss erinnert werden, dass nur wenige Museumsstücke Anspruch darauf erheben können, als Originalarbeiten zu gelten; die Mehrzahl hat nur den Wert antiker Kopieen. Niemals nun aber gelingt es dem Kopisten, das Original völlig treu wiederzugeben; es wird immer etwas vom Stil seiner eigenen Zeit hineinfliessen, auch wenn der Bildhauer die beste Absicht auf stilgetreue Wiedergabe hätte und darauf verzichtete, etwa aus vermeintlich besserem Wissen oder um einem verändertem Geschmacke Rechnung zu tragen, an der Art des gewählten Vorbildes zu ändern. Es ist nötig, bei jeder einzelnen der in Betracht kommenden Statuen die Frage von neuem zu stellen und sie einer Kritik zu unterziehen, um das Ursprüngliche vom Unechten zu scheiden, nicht durch allzu gläubige Hinnahme des sich als alt Anbietenden seinen Begriff vom alten Stil zu verfälschen. Mit diesem Vorbehalt führen wir neben wahrscheinlichen Originalarbeiten auch antike Kopieen von solchen an, indem wir die eben geforderte Kritik und Kennzeichnung vorkommender Stilentstellungen der Spezialliteratur überweisen.

Von den Statuen der Jünglinge, welche die Haine von Olympia und Delphi, aber auch manch anderes Heiligtum füllten, kennen wir eine ziemliche Zahl. Unter diesen Typen steht derjenige, welchen in Cäsars Zeit Stephanos kopierte, im Ansehen eines Ecksteins für die Rekonstruktion der Vorblüte, insbesondere der Schule des Hageladas von Argos: ein Mellephebe mit rechtem Spielfuss, die Linke fasste vielleicht

[1]) Phidias: Overbeck, Plastik I⁴ 344. Murray, Sculpture I². Robert, Marathonschlacht 1895, 5. Delphi: Petersen, Röm Mitt. 1900, 142. Löwy, ebenda 235. Promachos: Collignon, Sculpture I 524. Lange, Arch. Zeit. 1881, 197.

den Wurfspeer, der Kopf, fast zu klein über den eckig ausgebauten Schultern, neigt sich mit der in sich zusammensinkenden Standseite. Wiederholungen des Jünglings finden sich mit je einer zweiten Gestalt zu Gruppen zusammengefügt („Orest und Pylades" im Louvre und „Orest und Elektra" in Neapel), die freilich zu Bedenken Anlass geben; so geschlossene Gruppen sind statuarisch damals nicht nachweisbar; immerhin sind sie „polygnotisch" komponiert, und den Gestalten selbst eignen so echte Elemente der Vorblüte wie die aufgestemmte Hand und die gehobene Ferse. Ganz frei hebt die köstliche olympische Wettläuferin den Fuss, nämlich in der artigen Spannung, da das Zeichen zum Ablauf eben gegeben wird.[1])



Wettläuferin. Vatikan.

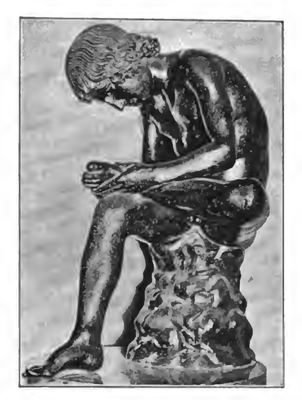


Orest und Elektra. Neapel.

Das Schema der Stephanosfigur wiederholt ein Knabensieger zu Olympia, während andere, in Dresden und Rom, als sein Spiegelbild erscheinen. Ein betender Hoplitodrom reiht sich an. Der kapitolinische Dornauszieher ist ein Knabe edler Bildung, der

---

[1]) Stephanosfigur: Helbig n. 786. Pyladesgruppe: Collignon, Sculpture II 663 Fig. 348. Elektragruppe: Furtwängler, Glyptothek n. 55. Wettläuferin: Helbig n. 384.





Dornauszieher. Bronze des Kapitols.

sich im Lauf einen Dorn in den Fuss getreten und trotzdem gesiegt haben mag, ein aus dem Leben gegriffenes Motiv und mit der unmittelbaren, vielleicht ein wenig unabgeschliffenen, aber eben darum echten und frischen Natürlichkeit wiedergegeben, welche in dieser auf Entdeckung der kleinen Züge der Natur so erpichten Epoche überall anspricht. Den Haarknoten über der Stirn hat der Spinario mit anderen Knabenköpfen gemein, einer Bronze in Paris und einem aufblickendem Eros in Petersburg. Der Wettläuferin aber im halbausgeschnittenen Röckchen schliesst sich als drallerer Akt die Anadumene vom Esquilin an, auch sie mit knospendem Busen.[1])

Von Götterjünglingen wurde ausser Hermes besonders oft Apollon gestaltet. Versuchen wir dessen Ausprägungen nach dem Grade ihrer Belebung zu ordnen, so wird, als der „Stephanosfigur“ verwandt, die Bronze eines lyraspielenden Apollon zu Neapel mit der Statue zu Mantua den Reigen eröffnen, die im Palast Pitti mit gewechseltem Spielfuss ist verhältnismässig weicher und freier geformt. Ein beseelteres Antlitz zeigt der Thermenapollon. Wieder anders, bewusster, treten uns dann solche Typen entgegen, wie der kasseler mit dem fast angelsächsischen Gesichtsschnitt, dem aber zwischen den sich öffnenden Lippen die Zähne schimmern; oder der londoner, dessen athenische Wiederholung nach dem daneben gefundenen Omphalos genannt zu werden pflegt; man sehe den hohen Blick wie eines aristokratischen Jünglings mit dem geschlossenen Mund und dem das Geringe geringschätzenden Zug.[2])

[1]) Knabensieger: Olympia III 216 Taf. 56, 2. Dresden: Treu, Anzeiger 1891, 20 Abb. Rom: Villa Albani n. 44. Einzelverkauf n. 1090. Hoplitodrom: Furtwängler, Samml. Somzée n. 4. Dornauszieher: Helbig n. 637. Kalkmann, Deutsche Lit. Zeit. 1901, 1460. Paris: Héron de Villefosse, Mon. Piot 1894, 105 Taf. 15. Petersburg: Michaelis, Festgabe 1901, 29. Anadumene: Helbig n. 582. Abbildung bringen wir im dritten Teil.

[2]) Hermes Ludovisi: Helbig n. 915. Apollon Neapel: Wolters, Jahrb. 1896, 1. Mantua:


Statue Choiseul-Gouffier. London.

Für weibliche Gewandstatuen ward nun die Peplostracht herrschend und zugleich die breitflächige (sogenannt peloponnesische) Bildung ihr Zeitstil. Aphroditen (als Spiegelstützen und sonst) aus dem Anfang der Epoche halten hierbei noch ihr Attribut, die Taube, während die Linke in alter Weise das Gewand lüpft; spätere — Aphroditen oder einfach Frauen — stemmen modisch die Rechte auf die Hüfte, halten die Linke flach vor oder machen sich an ihrem Haar zu schaffen. Einer Mädchenstatuette aus Tegea mit Kanne und Schale fällt das Haar in die Stirn wie der „Wettläuferin“, aber auch wie dem Hauptvertreter unserer Gattung, der „Vesta Giustiniani“; die Exemplare der Sammlungen Jacobsen, Ludovisi, Borghese haben ihre Köpfe eingebüsst. Solche aus dem Ende der Epoche tragen gescheiteltes Haar in allerlei Spielarten: eine Statue auf Kreta, eine Bronze aus Epirus, eine Terrakotte aus Korfu.[1])

Die Bronzestatuen der „herkulanischen Tänzerinnen“ scheinen alle Typen und alle Stilnuancen der Vorblüte wie in einen Blumenstrauss vereinen zu wollen; doch gehören sie nicht ursprünglich zusammen. In dem gleichen Peplos mit dem unten geradlinig abschneidenden Brusttuch, geht auch Athena in einer Statue aus Rom und in einer Statuette aus Kyme, dagegen mit gegürtetem Überschlag in einer Votivstatuette und in einem Weihrelief, beide von der Akropolis; in letzterem steht sie sinnend auf eine Stele niederblickend. Arkadischer Provinzialstil spricht aus einer Bronze von Lusoi.[2])

Furtwängler, Meisterwerke 80. Pitti: Amelung, Führer n. 195. Thermen: Petersen, Röm. Mitt. 1900, 145. Kassel: Furtwängler, Meisterwerke 371 Fig. 51. Petersen, Röm. Mitt. 1897, 127. London: Smith, Catal. 1892 n. 209. Amelung, Führer n. 71. Helbig n. 522.

[1]) Aphrodite: Olympia IV Taf. 9, 56. de Ridder, Bull. hell. 1898, 201 Taf. 1; spätere: Olympia IV 27 Abb. Collignon, Sculpture I 423 Fig. 218. Athena: Furtwängler, Münch. Sitz. Ber. 1899, 585 Taf. 2. Tegea: Julius, Ath. Mitt. 1878, 14 Taf. 1, 1. Giustiniani: Brunn-Bruckmann 491. Jacobsen: Arndt, Glyptothèque Ny-Carlsberg Taf. 7. Ludovisi: Helbig n. 934. Borghese: Helbig n. 981. Kreta: Mariani, Bull. com. 1897, 169 Taf. 12 A; eb. 1901, 71 Taf. 6 Statue aus Rom. Epirus: Lechat, Bull. hell. 1891, 461 Taf. 9. 10. Korfu: ebenda S. 85 Taf. 8, 1.

[2]) Tänzerinnen: Kalkmann, Proportionen 63, 1. Museum II 69. Einzelverkauf 806. Rom: Helbig n. 1070. Kyme: Gaz. arch. 1881—82, 63 Taf. 7. Votivstatuette: Petersen, Röm. Mitt. 1897, 318 Abb. Weihrelief: Lechat, Mon. Piot 1896, 1 Taf. 1. Sauer, Theseion 1899, 65. Museum II 46. Lusoi: Reichel, Jahreshefte 1901, 34.

Die jonische Tracht kommt immerhin auch vor und in recht anziehender Behandlung, Kopf und Figur in den Mantel gehüllt, so dass die Körperformen mit Einschluss des vor der Brust liegenden Armes sich deutlich markieren, der Typus einer Statue aus Aquino, zu welchem ein schöner Kopf mit gescheiteltem, das Gesicht wellig umfliessendem Haar gehört.[1])

Von bewegteren Figuren wäre der Diskobol Ludovisi zu nennen, zur Herme hergerichtet, eher ein früheres Werk der Epoche; der Faustkämpfer Boboli und der pariser sind jünger. Der wagenbesteigende Jüngling vom Esquilin wird auf Kalamis zurückgeführt, obwohl dessen Wagenlenker den langen Chiton getragen haben dürften, wie sie die schöne Grossbronze in Delphi aufweist. Von der Kleinbronze eines Reiters ist nur der Mann erhalten, dieser aber von höchster Lebendigkeit, von einer heroischen Kampfszene, Achill und Penthesilea, besitzen wir die zusammenbrechende Amazone.[2])

Von attischen Reliefs gehören einige der Vorblüte: ein eleusinisches aus den siebziger Jahren mit den jonisch gekleideten Göttinnen, Demeter thronend; andere von den Propyläen mit den Chariten des Sokrates, teils jonisch, teils dorisch gekleidet. Auf einem athenischen Terrakottarelief mit der Erichthoniosgeburt trägt Athena über dem Ärmelchiton den Peplos mit gegürtetem Überschlag; das Ganze ähnelt gleichzeitigen Vasenbildern, wie der Athenakopf den Münztypen der Stadt. Dies Relief gehört zu einer besonderen Gattung von Tonreliefs, welche nach dem Fundort der meisten Exemplare als „melische“ bezeichnet zu werden pflegen. Grabstelen in Bohlen- oder Tafelform zeigen stehende oder sitzende Frauen, denen wohl auch noch andere Personen zugesellt sind; hier erscheint zuerst die Andeutung eines Giebels über dem Relief. Grabreliefs waren vielleicht auch die Exemplare der „Penelope“; so in Versunkenheit sitzend wurde damals indessen in der Tat auch Penelope dargestellt, an ihrem Webstuhl, aber auch Elektra am Grabe Agamemnons, da Orestes naht, den Vater zu rächen. Der Kopf eines „Diadumenos“ hat zur Ergänzung der vatikanischen „Penelope“ dienen müssen, der echte Penelopekopf hinwiederum zur Ergänzung einer anderen Athletenstatue.[3])

Auch die thessalischen Grabsteine dieser Zeiten lassen uns in die Wirklichkeit Blicke tun: die Frau steht oder sitzt, mitunter das Kind auf dem Schoss, der junge Mann in thessalischer Tracht, Chlamys und Petasos, bringt dem Kind ein Vögelchen; oder der Jüngling steht allein, mit einem Häschen auf dem Arm, oder bei seinem Pferd. Griechische Arbeit, meist aus parischem Marmor, sind die an phönizischen Stätten von Syrien bis Gades vorkommenden anthropoïden Sarkophage mit Deckelfiguren, die frühesten im Stil der Vorblüte.[4])

[1]) Aquino: Amelung, Röm. Mitt. 1900, 181 Taf. 3. 4.

[2]) Ludovisi: Helbig n. 912. Boboli: Amelung, Führer n. 198. Paris: Brizio, Annali 1874, 51 L; Mon. X 2, 1. Esquilin: Helbig n. 615. Delphi: Anzeiger 1896, 173 Abb. Museum IV 73. Homolle, Mon. Piot IV 1897, 169 Taf. 15. 16. Mahler, Jahreshefte 1900, 142. Reiter: Furtwängler, Samml. Somzée n. 83. Penthesilea: Gräf bei Pauly-Wissowa I Nachtrag zu 1785.

[3]) Eleusis: Philios, Ath. Mitt. 1895, 245 Taf. 5. Chariten: Helbig n. 85. Einzelverkauf 731. Erichthoniosgeburt: Curtius, Arch. Zeit. 1872, 51 Taf. 63. Melische Reliefs: Schöne, Griech. Reliefs 59 Taf. 30—35. Furtwängler, Anzeiger 1895, 132. Robert, Ath. Mitt. 1900, 337. Grabstelen: Antike Denkmäler I 33, 2. Conze, Attische Grabreliefs Taf. 15. 112, 472. Penelope: Helbig n. 94.

[4]) Brunn, Ath. Mitt. 1883, 80 Taf. 2. 3 (Polyxenaia und Echedamos). Heberdey, eb. 1890, 200 Taf. 4—7. Collignon, Sculpture I 272 Fig. 135. Sarkophage: Hamdy-Bey et Reinach, Nécropole de Sidon 166. Furtwängler, Meisterwerke 737.

Den Beschluss mache ein rätselhaftes Denkmal, in Rom gefunden, aber griechischer Arbeit, ein Marmorthron, aussen mit Reliefszenen, lauter Frauen: an der Rücklehne helfen zwei einer aus der Tiefe sich heraushebenden, an den Seitenlehnen sitzt je eine auf einem Kissen, kontrastierend hier eine ganz Verhüllte, Weihrauch auflegend, dort eine Nackte, Flöten blasend. Die Natürlichkeit der Personen und ihres Gehabens, der landschaftliche Naturalismus des Grien unter den Füssen, das zarte Scheinen der Körper nicht bloss durch anschmiegendes Untergewand, sondern auch durch das Gefältel von Chiton, Peplos und Himation, ja durch die überhängenden Ärmel von Nachbarpersonen, vollends die Empfindung in der Miene der Auftauchenden verraten einen lebensfrohen feinfühlenden Meissel. Sei die Meeresgeburt der Aphrodite gemeint, uns bedeutet das Gemälde den Anbruch der griechischen Kunstblüte.[1])

Nun das grosse Monument der Zeit, der Zeustempel zu Olympia in seinem Skulpturenschmuck. Die Metopen aussen an der Ringhalle waren glatt, skulpiert nur diejenigen des Pronaos und des Opisthodoms; sie enthielten einen Cyklus von Abenteuern des Herakles, welcher in Olympia besondere Verehrung genoss. Im ganzen aus der archaischen Typik der Heraklestaten erwachsen, tun sie zu deren Entwickelung im Sinne der neuen Kunst doch grundlegende Schritte. Die Stierbändigung ist kraftvoll neukomponiert, Hirsch-, Kerberos-, Amazonen- und Atlasabenteuer anziehend verfeinert, Hydra- und Stymphalidentat landschaftlich gestimmt; die Reinigung der Ställe des Augias scheint hier zuerst in die Kunst eingeführt. Ganz umgedacht ist die erste Tat, das typische Ringen mit dem Löwen ersetzt durch ein trübes Sinnen des in polygnotischem Schema über dem erlegten Tier stehenden Helden.[2])

Im Ostgiebel (welchen Päonios geschaffen haben soll) war ein Hauptmoment aus der Sage von Pelops zur Darstellung gewählt. Pelops' Grab zeigte man in Olympia, und seine Wettfahrt um die Hand der Hippodamia war das mythische Prototyp der olympischen Wagenrennen. Es war nicht das Rennen selbst dargestellt, sondern ein Augenblick zuvor; unlebendig genug sind die Teilnehmenden vor dem Auge des Beschauers aufgereiht, in zwei Parteien verteilt, die hohe Gestalt des Zeus inmitten. Ihm zunächst steht einerseits Pelops mit Hippodamia, andererseits deren Vater Oinomaos mit seiner Gattin Sterope; weiter folgt jederseits das Viergespann, die Köpfe nach der Mitte des Bildes gerichtet, nebst der Bedienung; in den Ecken Lagernde erklärt der antike Perieget als die Flussgötter Olympia's Alpheios und Kladeos. Die Komposition ist noch so steif symmetrisch wie bei den Ägineten, durch die inhaltlich gegebene Ruhe der Figuren wirkt ihre Aufgestelltheit noch empfindlicher; um so erfreulicher sprechen durch den Schleier der noch nicht ganz gelösten Befangenheit Regungen inneren Lebens und besonders bei den im Warten auf dem Turf Herumhockenden glücklich aus dem Leben gegriffene Motive.

Der Westgiebel (als dessen Künstler Alkamenes genannt wird) bringt den Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos. In der Mitte ragt Apollon, die Hand gebietend ausgereckt über den die Braut ergreifenden Hauptfrevler. In wildem Getümmel sind die Parteien durcheinandergemengt; erst bei genauerem Betrachten sondern sich die Einzelgruppen; Kentauren ringen mit Frauen, mit dem jungen Mund-

---

[1]) Helbig, Führer n. 938a. Petersen, Röm. Mitt. 1899, 154 Taf. 7.

[2]) Metopen: Treu, Olympia III 138, Literatur Seite 181, Taf. 35—45. Frazer, Paus. III 523. Hitzig-Blümner II 334.



Ostgiebel des Zeustempels.

Hesperide, Herakles und Atlas. Metope vom Zeustempel. (Funde zu Olympia.)



Oinomaos.

Ostgiebel des Zeustempels. (Funde zu Olympia.)

schenk; die Lapithen, geführt von Peirithoos, unterstützt von Theseus, hauen, stechen, zwingen die Unholde nieder; entsetzte Weiber verkriechen sich. Also auch in diesem Giebel der Gott in der Mitte, die Liegenden in den Ecken, letztere hier sogar doppelt. Aber die Kämpfenden sind diesmal nicht in zwei Parteien gegliedert (dies zu vermeiden empfahl schon die Wesensverschiedenheit der Kämpfer, rossleibige Kentauren gegen heroische Lapithen), sondern die Schlacht ist in eine Reihe Einzelkämpfe zerlegt, aûf jeder Seite drei Gruppen in symmetrischer Verteilung. Auch hier macht sich der Zwang der Giebelschräge bemerklich in den vorn in die Kniee sinkenden, hinten noch aufrecht stehenden Kentauren. Die vom Künstler unterstellte Wildheit des Kampfes, welche gewaltsame, fast unwahrscheinliche Gliederstellungen erzeugt, spricht sich auch in kühnen Verflechtungen und heftigen Kampfmitteln, wie Stemmen und Beissen aus. Exzentrische Bewegung ringt mit gebundener Symmetrie, der Widerstreit der Faktoren hat sich noch nicht zu harmonischer Einheit der Stimmung abgeklärt. Die ganze Aufgabe solcher grossräumiger Kompositionen, plastischer Monumentalgemälde, führte auch zu manchem freieren Wurf im einzelnen. Insbesondere führt das Studium der charakterisierend differenzierten Köpfe in den regen Geist der Epoche ein.[1])

Die Reihe der Grosstaten, welchen die griechische Kunst ihre nie übertroffene Höhe verdankt, eröffnete Polygnotos, der Sohn des Aglaophon von Thasos, der Freskomaler, der Schöpfer des monumentalen Stils in der Malerei. Sein Hauptwerk war die Ausmalung des von den Knidiern gestifteten Konversationshauses zu Delphi, der Lesche; nach der Überlieferung, Simonides habe die metrische Künstlerunterschrift verfasst, müsste es vor dessen Todesjahr 467 fallen, es wird aber von mehreren aus ernsten Gründen in die fünfziger Jahre gesetzt. Zwei vielumfassende Gemälde, aus der homerischen Welt geschöpft, boten eine Fülle von Gestalten, jede eine Tragödie wert. Rechts die Zerstörung Trojas. Die Lesche stand nahe dem Grabe des der Sage nach in Delphi umgekommenen Sohnes Achills, Neoptolemos; hierauf Bezug nehmend ordnete Polygnot diesen zentral an, allein noch die Troer mit dem Schwerte niederschlagend, während sonst der Kampf schon beendet war und die Folgen sich

[1]) Giebelgruppen: Olympia III 44, Literatur Seite 178, Taf. 9—34. Wernicke, Jahrbuch 1897, 169. Frazer, Pausanias III 504. Hitzig-Blümner II 321. Ostgiebel: de Petra, Strena Helbig. 1900, 44.

entwickelten. Man sah die Haufen der Erschlagenen und die Gruppen der gefangenen Frauen, im Vordergrunde rechts Helena, wie sie zum Schiffe des Menelaos aufzubrechen sich rüstet; es wurde ganz vorn in der Ecke in einem Streif Wasser sichtbar; am Ufer bricht man die Zelte ab, während an der entgegengesetzten Ecke das von den Griechen verschonte Haus des Antenor und der Aufbruch der Seinigen gemalt war. Das andere Bild, die Unterwelt, knüpfte an Odyssus Hadesfahrt zur Befragung des Tiresias; unter den Gestalten, mit welchen die griechische Phantasie den Hades füllte, bildete den Mittelpunkt aber Orpheus; im Vordergrund war wieder ein Wasser gemalt, der düstere Acheron, mit schattenhaften Fischen und mit dem Nachen des greisen Charon, darin Personen sassen, welche der Maler aus den Überlieferungen seiner thasischen Heimat genommen hatte.


Sog. Penelope. Vatikan.
Mit dem Kopf eines Diadumenos ergänzt.

Seine ausgebreiteste Tätigkeit entfaltete Polygnot in Athen, eben in der Zeit Kimons, dessen Schwester Elpinike er in der Figur der Laodike verewigt haben soll. Diese zweite Iliupersis malte er, ohne eine Entschädigung anzunehmen; dafür verliehen ihm die Athener das Bürgerrecht, wie auch der delphische Bundesrat für sein dortiges Werk ihn ehrenvoll auszeichnete. In Athen war Polygnot der erste in einer Gruppe bedeutender Genossen, Mikon, Panainos und anderer; sie teilten sich in die Aufgabe, welche der Neubau der Stadt der Monumentalmalerei stellte, die künstlerische Ausschmückung der Wandflächen in den jetzt erstehenden Heiligtümern und Hallen. Die nach ihrem Erbauer Peisianax benannte Halle, später, nach der Ausmalung, die farbige (Poikile) geheissen, bot Raum für vier Fresken; an zwei Gemälde mythischen Inhalts schloss sich beiderseits je ein geschichtliches Bild. An der Rückwand malte Polygnot die Achäer und Troer nach der Einnahme Ilions und die Beratung der Achäerfürsten über Aias' Frevel an Kassandra, Mikon die Abwehr der Athenēr unter Theseus gegen die zu Ross andringenden Amazonen. An der einen Stirnwand war ein Kampf der Athener und Lakedämonier bei Oinoë gemalt; die Parteien rücken eben gegeneinander vor und das Handgemenge beginnt. Die andere Stirnwand trug das berühmte Gemälde der Schlacht bei Marathon, als dessen Urheber bald Panainos, bald Mikon, auch Polygnot selbst genannt wird. Die Athener, bloss von den Platäern unterstützt, dringen auf die Perser ein, welche sich in der Mitte des Bildes bereits zur Flucht wenden und gegenseitig in die Sümpfe drängen; am Ende des Gemäldes suchen sie die phönizischen Schiffe zu gewinnen, werden aber auch hier von den nachdringenden Griechen niedergemacht. Heroen und Götter sind gegenwärtig, Marathon, der Eponym des

Schlachtfeldes, Theseus aus der Erde hervorsteigend, Echetlos mit der Pflugschar dreinschlagend, Athena und der marathonische Gott Herakles, die Götter wohl im oberen Bildraum.

In seinem Heiligtum wurde Theseus verherrlicht durch die Hand des Mikon, nach einigen des Polygnot. Im Amazonenkampf führte er die Athener. Im Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit seines Freundes Peirithoos hatte er den ersten Kentauren erlegt. Ein drittes Bild brachte den göttlichen Ursprung des Helden in Erinnerung: um zu bewähren, dass er Sohn des Poseidon sei, holte er den von Minos in das Meer hinabgeworfenen Ring aus der Tiefe, und die Meeresbeherrscherin Amphitrite gab ihm einen goldenen Kranz dazu. Das Anakeion schmückten zwei Wandgemälde, welche sowohl auf den Kult der Dioskuren, wie auf die praktische Bestimmung des Heiligtums — es was Sammelplatz der athenischen Reiterei — Bezug hatten. Polygnot malte, wie die Dioskuren auf ihren Viergespannen die Töchter des Leukippos heimführen, das heisst nach älterer Sitte entführen, Mikon die Argonauten, man vermutet wie sie am Strande zur Ausfahrt sich sammeln; besonderen Fleiss verwandte der Künstler auf Akastos und sein Gespann. Die Tätigkeit der Maler erstreckte sich auch auf die Nachbarschaft; im Tempel der Athena Areia zu Platää, in der Vorhalle, malte Polygnot den Odysseus, da er mit dem Freiermord zu Ende ist, Onasias den Zug der Sieben gegen Theben. Auch in Thespiä hat Polygnot ein Wandgemälde ausgeführt. Staffeleibilder seiner Hand erhielten nachher ihren Platz in der Pinakothek bei den Propyläen der Akropolis, Achill auf Skyros, Odysseus vor Nausikaa und ihren am Flusse waschenden Gespielinnen. Ein anderes Tafelbild zeigte einen Gewappneten mit vorgehaltenem Schild, einen Fuss wir wissen nicht ob auf einer Sturmleiter oder etwa einem Wagen.

Von allen Gemälden Polygnots und seiner Genossen ist nichts übrig als die Wirkung ihrer Kompositionen, wie sie in gleichzeitigen und späteren Arbeiten, Vasen und Reliefs, immer deutlicher erkennbar uns entgegentritt. Versuchen wir uns die wesentlichen Merkmale ihrer Malerei aus der literarischen und monumentalen Überlieferung wiederzugewinnen, so tritt zuerst der hohe Sinn entgegen, in welchem sie ihre Aufgabe erfasste, das Ethos, die ideale Auffassung menschlicher Tat und Gestalt, deren pädagogischen Wert später Aristoteles hervorhob. Dantes Ahn, doch ohne Dantes Zorn. Es liegt eine Ruhe und stille Grösse auf diesen Gemälden; Hellas spricht aus ihnen im Nachgefühl des Perserkriegs, in der ruhigen Grösse des Helden, welcher die Menschheit erhielt. Seine Gegenstände entnahm Polygnot der Heroensage; vielleicht ist es kein Zufall, dass die rein geschichtlichen Stoffe in der Überlieferung nicht als sein, sondern seiner Mitarbeiter Werk erscheinen. In grossem Stil entwarf er die Komposition. Wände standen seinem Pinsel zu Gebote, und auf der weiten Fläche unternahm er alles zu erzählen, bei ernst lyrischer, äschyleischer Stimmung in epischer Ausführlichkeit. Fussend auf dem Rahmenwerk, in welchem altertümliche Dekorationsbildnerei auf Metallbleche, Holztafeln und Tongefässe, vielleicht auch bereits auf den Wandbewurf, eine bunte Fülle mythischer Szenen in übereinandergeordneten Zonen und deren scharfabgeteilten Feldern auszuschütten gewohnt war, tat Polygnot, ohne den abgestuften Aufbau preiszugeben, den entscheidenden Schritt, die tektonischen Trennungslinien zu verwischen und an die Stelle jenes Aggregates unabhängiger Einzelszenen die geschlossene Einheit eines in viele Momente sich gliedernden Ganzen (wie der Unterwelt) zu setzen, dessen Gruppen er in das landschaftlich wenigstens gemeinte

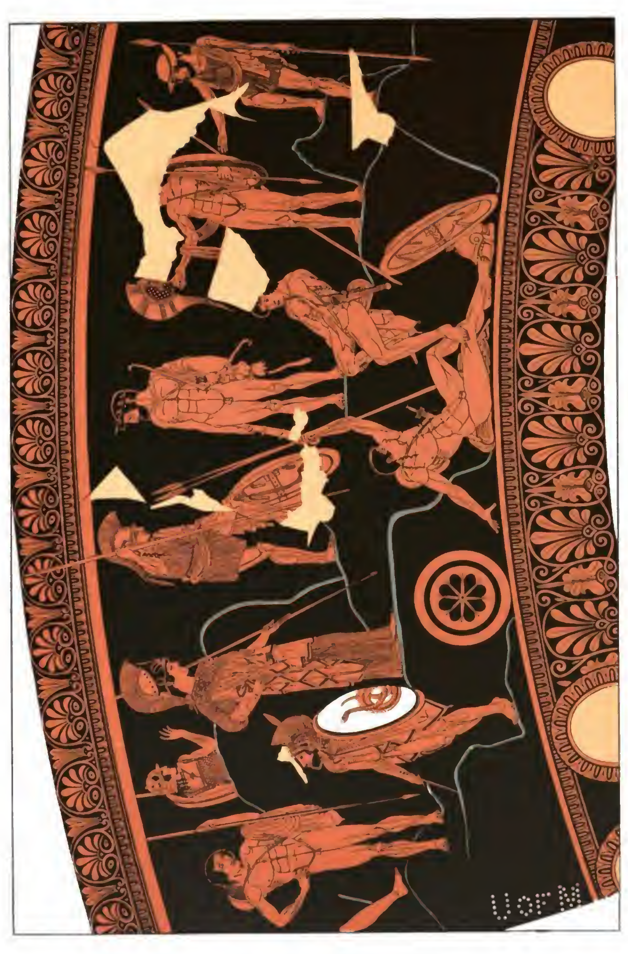
Gelände verteilte. Das Bild erhielt ideelle Tiefe und eine, freilich noch konventionelle Perspektive. In der Zeichnung lag die Kraft der polygnotischen Kunst, in der Zeichnung der Einzelgestalt dürfen wir seiner Malerei den gleichen Fortschritt zu grossen und reinen Verhältnissen zuschreiben, welchen wir an Überresten anderer Kunstzweige der Zeit begrüssen. Dabei war seine Historienmalerei keineswegs pedantisch, sondern in vielen kleinen Zügen spricht sich die Freude an Leben und Natur aus, deren künstlerische Entdeckung in ihrem Detail eine der lohnendsten Aufgaben dieser wie analoger Stufen der neueren Kunstgeschichte war. Man vermannigfaltigte die Schematik der Posen, ebenso der Gesichtszüge. Wie die Plastik bereits versucht hatte, die Körperformen durch das Gewand zur plastischen Geltung zu bringen, ohne auf Draperie zu verzichten, so malte Polygnot die Frauen in durchscheinenden Gewändern, deren Überschuss sich frei bewegte. Mit Liebe wurde auch das Tier gemalt und gern angebracht; ein Hase von Polygnots Hand wird wegen seiner frappanten Lebendigkeit gerühmt.

Das Kolorit war einfach; doch der Angabe, die älteren Maler hätten bloss über vier Farben verfügt, steht die Überlieferung entgegen, derzufolge Polygnot die Palette um mehrere Farben bereichert habe, den mineralischen Oker und das vegetabilische, indigoähnliche Tryginon. Die ganze Malweise kann als Umrisszeichnung mit Eintragung von Lokalfarben in beschränkter Skala, ohne Schattierung oder Lichtwirkung, definiert werden.[1])

Neben Polygnot finden wir noch einen Jonier in Athen, Agatharchos von Samos. Als Autodidakt tritt er auch eigenartig auf. Er hat die Bühnenmalerei begründet, für Äschylos Dekorationen gemalt und eine Schrift zur Erläuterung herausgegeben. Man darf die Bedeutung dieses neuen Zweiges nicht unterschätzen. Die Bühnenmalerei geht auf Illusion und kann der Perspektive nicht entraten; somit hat Agatharch die Perspektive in die Malerei eingeführt. Und mehr. Die Dekoration gibt den Hintergrund ab für die Spieler. In der Dekorationsmalerei entsteht somit eine Hintergrundsmalerei, wie sie Polygnot noch nicht geübt hat; sein gewelltes Terrain und seine Andeutungen von Szenerie wie Stadtmauer oder Uferrand in der Iliupersis können dafür nicht gelten. Die neue Hintergrundmalerei hat dann allmählich auch in die Wand- und Tafelmalerei Eingang gefunden, wobei anfangs die Figuren immer noch den Hauptteil des Bildes ausfüllten. Inhaltlich war die Theatermalerei, weil die Tragödien in der Regel vor einem Palast oder einem Tempel spielten, zum grösseren Teil Architektur-, speziell Fassadenmalerei. Es würde nicht wundernehmen, wenn sich durch neue Entdeckungen erweisen sollte, dass die Architektur unter den Händen der freier schaffenden Maler freiere, phantasievollere Ausbildung erfahren hätte als in den gleichzeitig ausgeführten Bauten, wenn also die Malerei, wie anderweit der Bildnerei, so nun auch der Baukunst vorgearbeitet hätte. Aus der Kulissenmalerei, welche lediglich auf Wirkung aus der Ferne zielt, erzeugt sich leicht Schnellmalerei, welche bereits Agatharch nachgesagt wurde. „Schnell und leicht male er seine Figuren,“ habe er

[1]) Polygnot: Girard, Peinture antique 1892, 152. Robert, Nekyia 1892; Iliupersis 1893; Marathonschlacht 1895; eb. 46 die übrigen Bilder Polygnots und seiner Genossen. Lesche: Weizsäcker, Polygnots Gemälde 1895 Homolle, Bull. hell. 1896, 639. v. Wilamowitz, Gött. Nachr. 1897, 312. Pomtow, Anzeiger 1898, 45. Frazer, Pausanias V 356. Poikile: Hitzig-Blümner I 199. Frazer II 132. Theseion: Hitzig-Blümner I 206. Frazer I 145. Anakeion: Hitzig-Blümner I 209. Frazer I 164. Pinakothek: Hitzig-Blümner I 247. Frazer I 262.

Griechische Vasenmalerei



Argonauten. (Monumenti.)

sich gerühmt. Ein jüngerer Maler habe das Wort aufgenommen und zurückgegeben: Ich aber male langsam, doch für lange Dauer.[1])

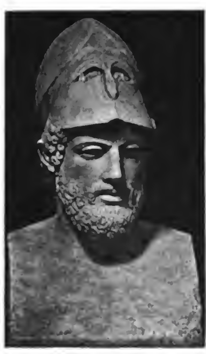
Ziehen wir zum Ersatz der verlorenen Gemälde die Tongefässe heran, so kommen den weissgrundierten Tafeln und Wänden die weissgrundigen Lekythen obwohl minder farbig doch am nächsten. Inhaltlich entfernen sie sich zusehends von der Historienmalerei, Zustandsbilder aus dem Frauengemach wurden beliebt, daraus aber entwickelte sich eine neue Typenreihe, der Gang zum Grabe und die Schmückung des Grabmals, gelegentlich in polygnotischem Gelände mit Tierstaffage, einem aufgescheuchten Hasen; endlich der Kahn des Charon, den Polygnot im Unterweltbild gemalt hatte. Auch von den schwarzgrundigen Vasen steht eine Schale mit Penthesileas Tod durch teilweise Polychromie, überdies auch durch bedeutende Zeichnung, der Malerei nahe. Treten sonst die Trinkschalen in dieser Zeit zurück, so bemerken wir dagegen schöne Exemplare der einfigurigen Amphora neben solchen mit Szenen, ferner viele Hydrien und mancherlei Typen des Mischgefässes, darunter das Prachtgefäss der Folgezeit, den Krater mit Voluthenkeln. Viele der Vasenbilder nun stehen in naher Stilverwandtschaft mit den grossen Schöpfungen der Epoche, den Olympiaskulpturen und den polygnotischen Gemälden; auch sie atmen jene Ruhe und stille Grösse des Ostgiebels und der Nekyia, bei aller seiner Bewegtheit übrigens auch des Westgiebels. Den Olympiaskulpturen besonders nahe steht die grossgedachte Zeichnung an einer Vase mit Erichthoniosgeburt und thronendem Zeus. Einen „Theseus auf dem Meeresgrund“ und einen „Odysseus vor Nausikaa am Flusse“ nennen wir wegen der vorerwähnten Gemälde gleichen Inhalts. Alle Stilkriterien der Zeit, insbesondere Polygnots, lassen sich in Vasenbildern nachweisen, der etwas herbe, oft eckige Umriss, der Kopf mit niedriger Stirn und hohem Untergesicht, der Spielfuss im Profil, die eingestemmte Hand, das Aneinanderlehnen zweier Figuren, Hochaufsetzen des einen Fusses, Sitzen mit übereinandergeschlagenen Beinen, ein Knie in den verschlungenen Händen, oder mit aufgestütztem Kopf. Grösstes Interesse aber beansprucht das Auftreten von abgestuft gewelltem Terrain in Vasenbildern, ein unmittelbarer Reflex der Wandmalerei. Von gleichzeitigen Vasen sowohl in dieser Hinsicht, wie für Verteilung, Stand und Zeichnung der Figur und für die ruhige Haltung des Ganzen die merkwürdigste unter den frühpolygnotischen Vasen ist der Krater mit „Argonauten vor der Ausfahrt“ und „Niobidentod“. Nächst kommt ein „Orpheus singend unter den Thrakern“, diese in mannigfach variierter Ergriffenheit vorgeführt. Terrain belebt noch einige Amazonenkämpfe. Bis an die Grenze des streng schönen Stils führt ein Raub der Kora. Persönlich sind uns wenige Vasenmaler bekannt, wir nennen Hermonax; ein anderer, in seinem Wirken erkennbarer, wird hypothetisch Amasis oder Kleophrades genannt.[2])

---

[1]) Agatharch: Rossbach bei Pauly-Wissowa I 741. Dörpfeld und Reisch, Theater 201. P. Gardner, Journ. hell. 1899, 252.

[2]) Lekythen: Weisshäupl, Ath. Mitt. 1890, 40 Taf. 1. Bosanquet, Journ. hell. 1896, 164 Taf. 4—7. Murray, White athen. vases 1896 Taf. 6. 7. 9. 11. 12. Benndorf, Griech. u. siz. Vas. Taf. 18, 1. 19, 2. 3. 23, 2. 24, 4. Amphoren, einfigurig: Mon. I 5. 9. III 23. Gerhard, Auserl. Vas. 11. 18. 24. 245. 278; ders., Trinkschalen 1848 Taf. 21. Szenen: Gerhard, Auserl. Vas. 65. 143. 159. 160. 161. 179. Mischgefäss: Mus. ital. II Taf. IV. Volutkrater: Mon. XI 14. 15. Schale: Furtwängler-Reichhold Taf. 6. Erichthoniosgeburt: Mon. I 10. 11. Theseus: Mon. I 52. 53. Nausikaa: Gerhard, Auserl. Vas. 218. Spielfuss: eb. 244. Hand eingestemmt: eb. 30. Gruppe: eb. 151. 304. Fuss aufgestellt: eb. 144. Jahrb. 1887 Taf. 11. Argonauten: Mon. XI 38—40. Orpheus: Berl. Winckelm. Progr. 1890 Taf. 2. Amazonen: Gerhard, Auserl. Vas. 329. 163. Furt-

Epoche des Phidias.



Perikles. Vatikan.

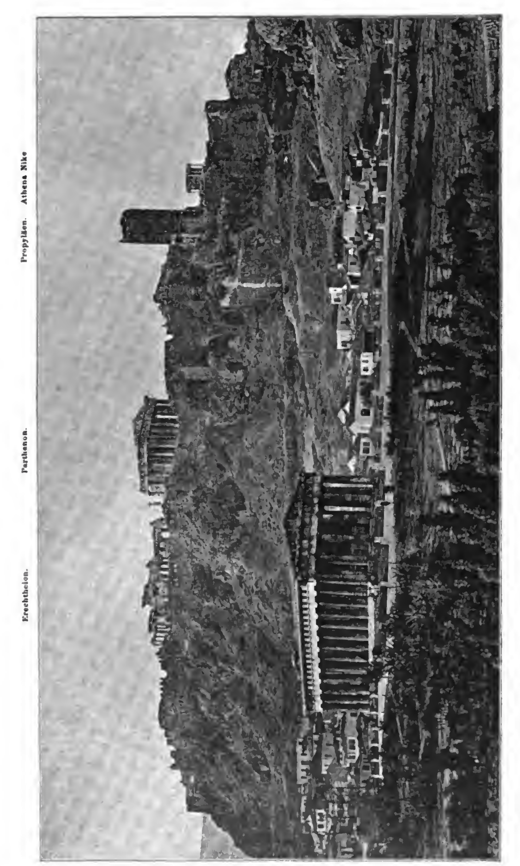
Als Epoche des Phidias bezeichnen wir die kaum zwanzig Jahre, in denen er, nach Polygnot der zweite in der Folge der ganz grossen griechischen Meister, die erste Blüte der Kunst zur Entfaltung brachte. Des Phidias Tätigkeit hatte schon früher begonnen ebenso wie die des Perikles; nun aber vereinigten sie sich zu den Kunstschöpfungen, die von ihnen selbst auf grosse Wirkung berechnet, viel weiter, ja ins Unendliche durch die Jahrtausende wirken.

Baukunst.

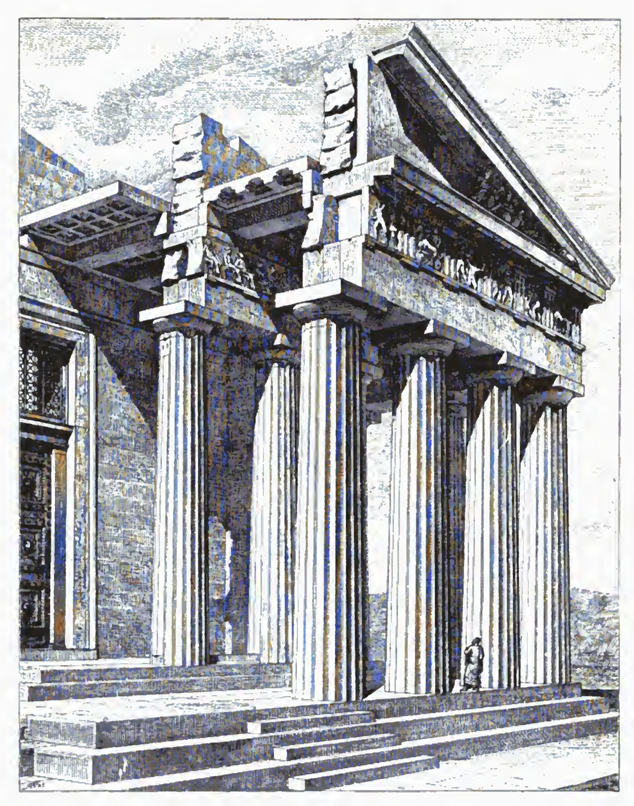
Athen stand auf seiner Sonnenhöhe. Ein grosser Teil der griechischen Nation war in dem Seebund vereinigt, Athen der führende Staat; die Bundeskasse wurde in Delos bewahrt, Perikles bewirkte deren Überführung nach Athen. Es genügt, den Namen des grössten Staatsmannes von Athen zu nennen, um das Bild einer Grossstadt voll geistigen Lebens in Politik, Industrie und Handel, Kunst und Literatur vor Augen zu haben. Die Meister der Tragödie reichen sich die Hand. Äschylos hat seine Laufbahn vollendet, Sophokles, der Repräsentant der klassischen Höhe, steht in voller Kraft, ein Altersgenosse des Phidias. Aber im Drama hat die Poesie ihre höchste und ihre letzte grosse Frucht gezeitigt; eine neue Zeit bricht an, die Zeit der Prosa, eingeleitet von der prosaischen Niederschrift des alten Glaubens durch die Logographen. Hervorgegangen aus der Gährung der Geister, welche den geschichtlichen Namen der Sophistik führt, erwächst gegenüber dem poesiegestalteten Mythus und Kultus die Geschichtsschreibung und die Philosophie.

Perikles' Gedanke umfasste das ganze Athen, welches seit Themistokles sein Schwergewicht auf die See geworfen hatte. Jener hatte den Piräus befestigt, Perikles baute die Hafenstadt. Der Künstler, welchen er hierzu verwendete, war einer der genialen Schöpfer, an welchen die Epoche so reich war, **Hippodamos** von Milet. Rationalist wie die Fortschreitenden seiner Zeitgenossen alle, verlangte er auch in seinem Gebiete, dass das ungeregelt Erwachsene durch das Rationelle ersetzt werde, er drang auf rationelle Stadtanlage, und Perikles gab ihm Gelegenheit, seine Ideen zu verwirklichen. Die neue Hafenstadt ward das Muster aller, im Gegensatz zu Athen und anderen zufällig gewordenen, regellos winkligen Städten alten Stils, nach der neuen „hippodamischen Weise" auf einheitlichem Plane regelmässig angelegten Städte. Kaufhallen zogen sich entlang den Quais des Handelshafens, ein rechtwinkliges Strassennetz ging von dem viereckigen Markt aus. Die Häuser säumten in geschlossener Reihe die geradlinigen Strassen, die Nachbarhäuser hatten gemeinschaftliche Scheide-

wängler-Reichhold, Griech. Vas. Taf. 26. Kora: Ath. Mitt. 1896 Taf. 12. **Hermonax**: Klein Meistersign. 240. Masner, Katalog Wien 1892 n. 336. Amasis II: Löschcke bei Pauly-Wissowa I 1748 unten.



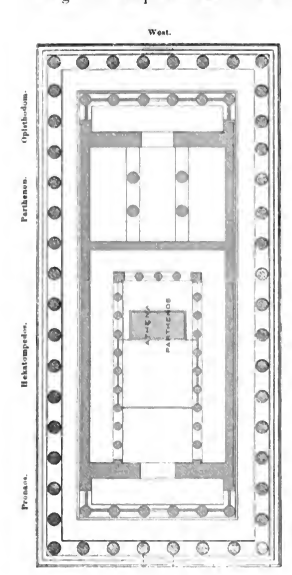
Nördliche Ansicht der Akropolis, vorn der Theseustempel. (Der in die Propyläen gebaute mittelalterliche Turm ist abgetragen worden.)



Nordostecke des Parthenon, hergestellt. Anschnitt (nach Niemann, Wiener Vorlegeblätter).

mauern, die Wohnräume empfingen Lüftung und Beleuchtung durch zentrale Lichthöfe; es war also wesentlich das Prinzip, welches auch die „tuskanische Bauart“ in Italien bestimmte. Auf die Wurzelverwandtschaft der hippodamischen Stadtanlage mit der bei den römischen Koloniegründungen betätigten Feldmesserkunst kann nur hingewiesen

werden. Nach seinen Grundsätzen hat Hippodamos auch die perikleische Kolonie **Thurioi** in Unteritalien (446) und später die Stadt Rhodos angelegt, letztere theaterförmig den Hafen umspannend; hier tritt die ästhetische Seite dieser überlegten Stadtanlagen am ansprechendsten heraus.[1])



Parthenon (nach Dörpfeld).

Unter der Staatsleitung des Perikles wurden alle künstlerischen Kräfte in Bewegung gesetzt, um Athen, die Hauptstadt des Seebundes, würdig zu gestalten, an Stelle der von den Persern zerstörten Heiligtümer neue, glänzendere aufzuführen und neben den alten und altertümlichen Götterbildern neue im neuen Geiste zu errichten. Die literarische Überlieferung ist sehr dürftig, sie gibt nur teilweise Nachricht über die Werke und über den Anteil der einzelnen Künstler an denselben. Als Architekten werden **Iktinos**, **Kallikrates** und **Mnesikles** genannt; des **Phidias** persönliche Tätigkeit ist speziell nur für die Parthenos bezeugt, ausserdem wird ihm die künstlerische Oberleitung der perikleischen Werke beigelegt, und ein bestimmender Einfluss wird ihm auf alle Fälle zugeschrieben werden müssen, wenn wir auch nicht wissen können, wie weit er die Entwürfe für architektonische Skulpturen selbst gezeichnet hat. An der Ausführung waren natürlich sehr viele Hände tätig, Künstler aller Schulen und Arbeiter jeder Stufe.

Hauptaufgabe war die Neugestaltung der Burg, welche, von den abziehenden Persern als ein Trümmerhaufe zurückgelassen, bereits aufgeräumt und durch Anschüttung erbreitert worden war. Perikles und Phidias gingen daran, unter Beseitigung des Alten, also wesentlich auf freiem und grossräumig bereitetem Baugrunde, die Burg neu zu schaffen, aus einem Guss, zum glänzenden Festraum für die Göttin Athens und des athenischen Reiches.[2])

Auf dem schon herausgebrachten Unterbau, aber doch mit etwas geändertem Grundriss, in edleren Verhältnissen, haben **Iktinos** und **Kallikrates** den neuen Haupttempel, den **Parthenon**, gebaut, als einen dorischen Peripteros grösserer Abmessung, mit acht Säulen Front. Das Haus hat Pronaos und Opisthodom, aber nicht *in antis*, sondern in lichterer Haltung, prostyl, mit je sechs dem Vor- und Hinterhaus vorgelegten Säulen. Die Cella war im Innern 100 Fuss lang, daher hiess der Raum und der Tempel auch der hundertfüssige *(Hekatompedos)*; an drei Seiten der Cella lief

[1]) **Piräusstadt:** Wachsmuth, Stadt Athen II 1890, 126. Römische Kolonieen: Kornemann bei Pauly-Wissowa IV 511.

[2]) Jahn-Michaelis, Arx Athenarum 1901. Iwanoff, Archit. Studien I 1892.

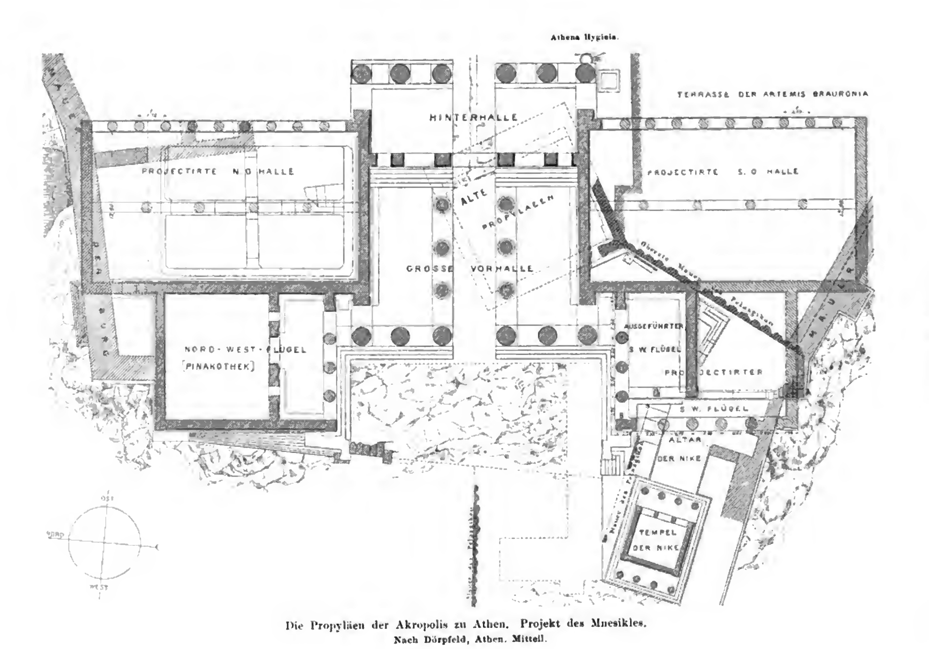
ein Säulengang, zwischen Wandpilastern und Eckpfeilern standen je neun Säulen in die Länge, drei in die Quere. Im Mittelschiff erhob sich eine breite Basis für das Bild der Göttin. Aus der Westvorhalle trat man in das von zweimal zwei Säulen gestützte Schatzhaus, welches durch eine Quermauer gegen die Cella abgeschlossen war und welchem der Name „Parthenon“ im engeren Sinne zukam; die praktische Bestimmung dieser Abteilung mag Ursache gewesen sein, dass ihr Sondername im Volksmunde bald zur Bezeichnung des ganzen Gebäudes diente. Reicher Skulpturenschmuck vollendete das Werk; sämtliche Metopen wurden skulpiert, die Friese der Cellafronten auch an den Langwänden durchgeführt, die Giebeldreiecke mit Statuengruppen gefüllt. Es fehlte nicht die übliche diskrete, hier besonders fein abgetönte Farbenzutat am Fries und Dachkranz. Das Dach liess das Regenwasser zwischen palmettierten Stirnziegeln herabtraufen; nur an den vier Ecken waren blinde Löwenmäuler dekorativ angebracht. First- und Eckblumen krönten die Giebel.[1])



Ausblick durch die Propyläen in die Landschaft.

Im Jahre 447 begann der Bau, 438 konnte die Cella dem Gebrauche übergeben werden. Alsbald nach Fertigstellung der Cella wandte sich die Hauptkraft einem neuen Werke zu, den Propyläen. Es galt das einzige Tor der Burg im Sinne des neuen Planes zu gestalten; zu diesem Zwecke musste das alte Tor weichen. Der Neubau, welcher übrigens die letzte Vollendung nicht erhielt, erforderte fünf Jahre (437—432). Seit Urväterzeiten ging man einen Saumweg im Zickzack zur Burg hinan, welcher schräg auf die Burghöhe mündete; daher stand auch das Tor schräg vor dem Plateau. Mnesikles, der Baumeister der Propyläen, legte den Aufgang in die Linie der langen Axe des Burgplateaus, so dass das Tor nun seine breite Ansicht nach Westen kehrte und als monumentaler Frontbau die Bedeutung der Akropolis weithin verkündete.

[1]) Michaelis, Der Parthenon 1871. Hitzig-Blümner, Pausanias I 271. Frazer II 304.



Die Propyläen der Akropolis zu Athen. Projekt des Mnesikles.
Nach Dörpfeld, Athen. Mitteil.

Dem Plan lag die alte, bereits in den Propyläen der Burg von Tiryns befolgte Idee zu Grunde: dem Tor nach aussen und innen je eine Halle vorzulegen. Aber aus diesem Keime wusste Mnesikles einen reichgegliederten Organismus zu entwickeln, indem er fünf Türen verschiedener Weite anordnete und nach aussen wie nach innen statt je einer vielmehr drei Hallen projektierte; von den nach innen blickenden wurde jedoch nur die mittlere ausgeführt. Für die Torhallen wählte er die am Parthenon erprobte lichtere Anordnung, sechssäulig prostyl; die nach aussen vorgelegte Halle vertiefte er zu einer grossen dreischiffigen Zentralhalle. Den unmittelbar vor den Stufen der Front abfallenden Vorplatz umbaute er hufeisenförmig. Der nachgehends zur Gemäldegalerie verwendete Nordwestflügel, ein querliegender Raum, erhält sein Licht aus seiner Vorhalle durch die Tür und zwei Fenster. Der Südwestflügel, als Gegenstück der Pinakothek in der Front genau übereinstimmend, musste sich dem Heiligtum der Athena Nike zu liebe eine Verkürzung gefallen lassen, so dass seine Front halb ein leeres Dekorationsstück wurde.

Die Propyläen sind dorischen Stils; an der geschlossenen Aussenwand der Pinakothek ist der Fries der Vorhalle wieder fortgesetzt. Zum ersten Male aber begegnen uns hier Säulen zweierlei Stils an demselben Gebäude; die zweimal drei Säulen, welche den Hauptdurchgang flankieren, sind jonisch.[1])

Rechter Hand vom Aufgang zu den Propyläen tritt eine Bastion hervor, ein Felskern mit Quadermauern ummantelt. Obenauf, keck auf den Rand der Mauer vorgeschoben, stellte sich das zierliche Niketempelchen — Athena selbst ist es, hier als die Göttin auch des Sieges verehrt, als Athena Nike —, der erste jonische Bau in Athen unter den erhaltenen Monumenten. Im Plan misst er 18 zu 27 Fuss; die Vorderwand der Cella öffnet sich mit zwei Pfeilern zwischen den Stirnpfosten der Seitenwände; davor legt sich eine viersäulige Halle, wiederholt an der in das Land schauenden Rückseite des Tempels. Der Fries ist rings skulpiert.[2])

An letzter Stelle der Akropolisbauten folgte das Erechtheion, ein notwendiger Bestandteil der perikleischen Burggestaltung, aber erst nach Perikles' und Phidias' Ableben ausgeführt.

Die Bautätigkeit des perikleischen Zeitalters beschränkte sich nicht auf die Burg. Bald nach Beginn des Parthenon ging man daran, auf der Bergzunge westlich über dem Markt einen Tempel zu errichten, vielleicht auf den Fundamenten eines älteren, durch die Perser zerstörten Baues; sein Name ist uns nicht authentisch bekannt, man pflegt ihn Theseion zu nennen. Ein dorischer Peripteros mit sechs Säulen Front und einer Cella herkömmlicher Norm mit Pronaos und Opisthodom *in antis*, wurde er recht reichlich mit Skulpturen bedacht; von den Giebelstatuen blieben nur Standspuren, die Metopen der Ostfront und die je vier anschliessenden der Längsseiten tragen Reliefs; dazu kommen jonische Bildfriese an Vorder- und Hinterfront des Cellahauses.

Am Ilissos stand noch im achtzehnten Jahrhundert ein kleiner Tempel jonischen Stils, dem Niketempel verwandt. Auf dem Vorgebirge Sunion ward der Poseidontempel neu gebaut, dem Theseion ähnlich, besonders auch in der Aufnahme des Bildfrieses. Kurz erwähnt sei der neue Tempel der Nemesis von Rhamnus. Der uralte Weihetempel zu Eleusis, quadratischen Grundrisses, im Innern ein Säulenwald ver-

[1]) Bohn, Propyläen 1882. Hitzig-Blümner, Paus. I 243. Frazer II 249.

[2]) Ross, Schaubert und Hansen, Tempel der Nike Apteros 1839. Hitzig-Blümner I 245. Frazer II 257. Keil, Anon. Argent. 108.

wandt den persischen Hallen, war im sechsten Jahrhundert mit fünfmal fünf Säulen hergestellt worden; nach den Perserkriegen auf siebenmal sieben Säulen erweitert, ward er nun von Iktinos nach einer bedeutenderen Idee neuzugestalten begonnen.[1])



Tempel der Athena Nike. Ostfront der Ruine.

Nach dieser Überschau des Geleisteten haben wir noch die Summe zu ziehen und zu ermitteln, worin der eigentümliche Wert der perikleischen Baukunst bestand.

Perikles bekundete die Grösse und die Gesinnung seiner Intentionen schon in

[1]) Theseion: Hitzig-Blümner, Paus. I 193. Frazer II 127. 150. Sauer, Das sog. Theseion 1899. Ilissos: Altertümer von Athen I Kap. 2. Puchstein, Jon. Kapitell 14. Dörpfeld, Ath. Mitt. 1897, 227. Sunion: Hitzig-Blümner I 116. Frazer II, 1. Dörpfeld, Ath. Mitt. 1884, 324 Taf. 15. 16; eb. 1899, 349. Stafs, Eph. 1900, 113 Taf. 5—7. Rhamnus: Hitzig-Blümner I 336. Frazer V 531. Eleusis: Philios, Fouilles d'Eleusis 1889. Frazer II 510.

der Wahl des Materials. Während die älteren Tempel aus dem geringeren Poros gebaut und mit Stuck überzogen waren, liess er die ganzen Gebäude solid aus weissem Marmor aufführen — das verlangte die Würde der baulichen Aufgabe. Und während importierter parischer Marmor das Material für die früheren Tempelskulpturen abgab, brachte er für die Architektur wie für die architektonische Skulptur gleichmässig den einheimischen pentelischen Marmor zur Geltung — dies verlangte das Interesse des bauenden Staates. In so edler und gediegener Kostbarkeit ist weder vor noch nach jemals gebaut worden. Es sind aber nirgends auch so tüchtig, so technisch vollendete Gebäude ausgeführt worden; die Quadern schliessen so dicht, dass die Elemente des Mauerwerks in der Einheit der Wandfläche aufgehen.



Stirnziegel.
Aus Olympia.

Hinsichtlich des zu befolgenden Baustiles hätte Perikles keine Not gehabt, eine Wahl zu treffen. Athen gehört zum Kreis des dorisch genannten Stils, welchen wir als den von Haus aus gemeingriechischen kennen lernten. Daher wurden die attischen Tempel insgemein im dorischen Stil gebaut, wie jene kleinen der Akropolis, deren archaische Giebelreliefs erhalten sind, und wie der pisistratische Burgtempel und der vorpersische Tempel auf Sunion. Demnach ist es nur natürlich, dass auch die perikleischen Neubauten in der Regel dem dorischen Stile folgen. Selbstredend wandten die perikleischen Architekten den Dorismus nicht in der Entwicklungsstufe an, wie er ihnen überliefert war; vielmehr setzten sie eben diese Entwickelung fort in dem Sinne, wie sie vor ihnen angebahnt worden war. Sie brachten den Prozess der Reinigung und Veredlung in Proportionen und Profilen, wie er in den nächst vorausliegenden Tempeln von Ägina, Olympia, Pästum weitgefördert worden war, zu einem vorläufigen Abschluss und führten den Dorismus auf einen Höhepunkt architektonischer Schönheit. Durch Abstossen der schweren Überfülle, welche den Gliedern des altdorischen Baues eignete, ist eine zusammengenommene, kräftigere und edlere Form gewonnen. Schlanker steigen die Säulen auf, knapper rundet sich der Echinus, leichter legt sich das Gebälk auf.

Doch das wahrhaft Epochemachende in formaler Beziehung ist noch ein anderes. Nicht die Weiterentwickelung des dorischen Stils ist das Hauptverdienst, sondern die Einführung des jonischen Stils in Athen und durch Athen in Hellas, seine Einführung in das Gebiet des dorischen Tempelbaues. Der jonische Stil, bisher an Tempeln nur in der Heimat angetroffen, wenn schon in grossartigsten Verhältnissen verkörpert, in Hellas nur zu Delphi in einem Schatzhaus und einer Halle, jenes von Ostgriechen, diese aber von Athen errichtet, in Athen selbst an einzelnen Votivträgern, dieser jonische Tempelstil also wurde nun erst aus seiner ursprünglichen Beschränkung herausgehoben und zu allgemein griechischer Geltung gebracht. Von jetzt ab baut nicht mehr nur ein Teil der Griechenwelt jonisch, der andere dorisch, jeder Teil in seiner Weise befangen, sondern allen stehen beide Stile zur freien Wahl, folgerichtig denn auch zu freier Verbindung ihrer Elemente; wo die dorische Art beibehalten wird, bereichert man sie aus der plastischen Fülle des Jonismus.

Jonische Elemente, welche in die dorische Architektur Aufnahme fanden, sind der Bildfries, die Zierstäbe (jonisches und lesbisches Kyma und Perlstab), die jonische Säule. Der Bildfries tritt niemals aussen, sondern unter der Ringhalle, am Cellahaus,

auf, dessen Triglyphenfries unterdrückend. Am Parthenon hat der Architrav seine dorische Krönung, Platte mit untergelegten Regulae; da nun letztere ohne die entsprechenden Triglyphen einen unmotivierten Eindruck machen, so drängt sich die Vermutung auf, erst während des Baues, nachdem der Architrav mit seinen angearbeiteten dorischen Gliederungen bereits aufgesetzt war, sei die Idee, den jonischen Fries einzuführen gekommen, zugleich auch die andere, ihn ringsum zu führen, das ganze Cellahaus umspannend als sein festliches Stirnband. Am Theseion ist eine andere Anordnung gewählt; der Zophoros bleibt auf die Frontseiten beschränkt, an der Ostseite aber übergreifend über die beiden Längshallen, dadurch die Ostvorderhalle als einen Raum von selbständiger Bedeutung anzeigend. Diese Absicht wird noch deutlicher ausgesprochen durch das Kyma, welches, die Architravplatte nebst Regulae ersetzend, nicht allein unter dem Zophoros herläuft, sondern auch an den drei anderen Seiten der Ostvorderhalle, an der Hinterseite des Aussengebälks, herumgeführt wurde. Der Athenatempel auf Sunion endlich schliesst sich dem Theseion an; nur dass er auf den Westfries verzichtet, dafür aber den Ostfries, dem aus dem Theseion übernommenen umlaufenden Kyma als einem Wegweiser folgend, an den vier Innenseiten der Ostvorderhalle ringsherum führt.

Sonst wird die Welle, jonisch und lesbisch, noch unter das Antenkapitell gesetzt, verdoppelt also den Formenreichtum desselben. Der Perlstab findet unter dem Kyma des Antenkapitells, vereinzelt auch über dem Triglyphenfries eine Stelle. Die jonische Säule ist am dorischen Bau nur im Innern zugelassen, zuerst am Mittelgang der Propyläen. Man schritt aber auch zur Errichtung rein jonischer Tempel fort. Das Kapitell bilden Nike- und Ilissostempel wie Mnesikles es an den Propyläen vorgebildet, die Basis ersterer nach dem altjonischen Typus mit gekehlter Rolle (Trochilus) und Pfühl (Torus), letzterer dagegen hat die an den Propyläen angenommene „attische Basis“ mit Kehle zwischen zwei Pfühlen. Alle Verzierungen sind vollendet schön gezeichnet und scharf ausgeführt. Goldne Augen in den Kapitellvoluten fehlen nicht, die Schönheit der Form zu betonen. Wenn auch Details der jonischen Säulen in den Propyläen, am Echinus, dorisierend nicht durch Skulptur, sondern in blosser Flachmalerei angegeben sind, so geht doch sonst die ganze Tendenz auf Emanzipation der plastischen Form.

Anschliessend an die Architektur gedenken wir mit einem Worte der Grabsteine und Votivreliefs, deren eine Anzahl aus der Zeit des Phidias erhalten sind. Nebeneinander finden wir die schlanken Stelen, von der Palmette gekrönt, und die breiteren Tafeln mit einer Platte und einem Kyma darunter abgeschlossen, oder bereits auf dem Wege, sich zu architektonischer Umrahmung auszubilden. Die Palmetten der Grabstelen sind einer Art mit denen der Stirnziegel an den Tempeldächern; wir teilen eine Probe mit; man vergleiche sie mit den assyrischen Palmettenreihen, um bei naher Formverwandtschaft den ästhetischen Fortschritt zu erkennen.

Gleichzeitige Bauten begegnen in Hellas hier und da, in Olympia das Schatzhaus der Sikyonier und die Stoa Poikile, diese an der Agora, entsprechend eine Halle im Poseidonion von Kalauria, die erste uns bekannte Doppelhalle, die Frontsäulen dorisch, die inneren Stützen analog dem Plan der athenischen Propyläen jonisch. Von den Baudenkmälern Siziliens möchte der sogenannte Konkordiatempel zu Akragas, der unvollendet gebliebene Tempel zu Segesta und der Athenatempel von Syrakus noch hierin gehören; in ersterem ist die Regelmässigkeit des kanonischen Dorismus

auf die Spitze getrieben. Auch in Unteritalien sehen wir einen jonischen Tempel entstehen, zu Lokroi, in altsamischer Weise.[1])



Votivstatuette nach der Parthenos des Phidias.



Athenaköpfchen in Athen.

Plastik.

Es waren vermutlich athenische Kolonisten, um 450 auf die Insel Lemnos entsandt, welche die Lemnia Athena auf die Akropolis weihten; in Bronze gegossen trug sie so hohe Schönheit, dass dieselbe in Beinamen und Epigrammen gefeiert wurde. Lucian rühmt den Umriss des Antlitzes, die zartgeformten Wangen, die wohlgebildete Nase. Ein anderer Rhetor sagt, Phidias habe ein Erröten über die Figur ausgegossen, damit es, statt des Helmes, die Schönheit der göttlichen Jungfrau schirme; also hatte sie den Helm abgenommen.

Barhäuptige Athenen in Dresden und die schöne Wiederholung des Kopfes in Bologna können nach der aus der Vorblüte erwachsenden, die Blüte einleitenden Bildung von Gewand, Antlitz und Haar Kopieen der Lemnia sein.[2])

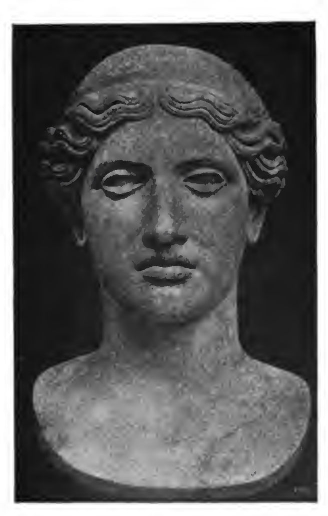
Gleichzeitig mit dem Bau des Parthenon wuchs das Bild der jungfräulichen Göttin heran, 438 konnte es in dem soweit fertiggestellten Hause aufgerichtet und geweiht werden. Auf hoher und breiter Basis stand die Parthenos, ein Kolossalbild, die Höhe des Tempels füllend, auch sie ein Schnitzbild, die nackten Teile mit Elfenbein belegt, die Gewandung aus Gold getrieben dem Holzkern umgelegt und abnehmbar. Von vornherein war das Bild in das Haus gedacht und der Raum auf das Bild zugerichtet als sein architektonischer Rahmen, beide in einer Idee geboren. Aufrecht stand die Göttin da, in gerader Haltung, den Blick auf die Beschauer vor ihr ruhig gerichtet, auf dem Haupte den Helm mit dreifachem Busch und reichem sinnbildlichem Schmuck: eine Sphinx und je ein Pegasus trugen die Büsche, die aufgeklappten Wangenschirme zierten Greife, vorn sprang eine Reihe Pferdeköpfe aus dem Schirm, dessen Rand hervorquellende Löckchen umspielten. Lange Locken ringelten um Halse herab auf die schlangenumsäumte Ägis, welche kragenartig die Schultern

---

[1]) Sikyonier: Dörpfeld, Olympia Ergeb. II 40. Frazer, Paus. IV 257. Poikile: Ergebnisse II 70. Hitzig-Blümner I 426. Kalauria: Wide, Ath. Mitt. 1895, 274 Taf. 9. Hitzig-Blümner I 639. Sizilien: Koldewey-Puchstein, Tempel 233. Lokroi: Petersen, Röm. Mitt. 1890, 176 Taf. 8.

[2]) Lemnia: Furtwängler, Meisterwerke 4 Taf. 1—3. Hitzig-Blümner, Paus. I 306. Arndt, Glypt. Ny-Carlsberg Taf. 44. Löwy zu Einzelverkauf n. 1256.

umschloss, auf der Brust mit dem Gorgonenhaupt geschlossen. Nicht fehlten Ohrring und Halskette. Zwiefach gegürtet fiel der dorische Doppelchiton bis auf die Füsse, auf der Standseite in kräftig geschnittenen Steilfalten geordnet, während das gebeugte linke Knie seine Form im Gewande ausprägte, der Fuss trat seitwärts zurück. An den Schnittflächen der Sandalen zog sich, damit nichts leer bliebe, ein Kentaurenkampf hin. Aus dem jonischen Unterkleid hingen die Arme leicht herab, die Linke lag auf dem Rande des niedergesetzten Schildes, dessen Wölbung ein Amazonenkampf belebte, sein inneres Rund die Gigantenschlacht. Unter dem Schild aber rollte sich die Schlange, den Kopf reckend. Im Arm lehnte die abgesetzte Lanze, um deren Schaft sich spielend eine Schlange der Ägis ringelte. Auf der vorgehaltenen Rechten aber schwebte Nike, bekränzt und die Siegerbinde auf den Händen. Am Fussgestell sah man die mythische Schöpfung des Weibes, der Pandora, vielmehr die Schmückung der Neugeschaffenen durch die athenischen Gottheiten Hephästos und Athena; auch hier eine Umgebung von Göttern, als Schlussfiguren links und rechts Helios emporfahrend und die hinabreitende Selene.



Juno Farnese. Neapel.

Im Schema, wie sie aus der Tiefe des Tempels herausschaut, so gerade hingestellt, die Hände wenig gehoben, dazu die wichtigen Attribute, ist die Parthenos ein Nachklang jener altertümlichen Idole, der samischen Hera, der ephesischen Artemis und ihresgleichen. Wie von jenem Ausgangspunkte die bekleidete Frauengestalt von den Künstlern der aufeinandergefolgten Epochen Schritt für Schritt weitergebildet wurde, haben wir an Beispielen gesehen. An diese ununterbrochene Tradition knüpfte auch Phidias und tat das Seine dazu. Jene strenge Ruhe, welche einst Starrheit aus Unbeholfenheit gewesen war, ist jetzt, soweit er sie beibehielt, Prinzip geworden, architektonischer Aufbau des Kultusbildes in seinem baulichen Rahmen; der Rest ist aufgelöst und in massvolle Freiheit übergeführt, wie sie sich in dem spielenden Fuss, in der schwebenden Nike, dem abgesetzten Schild verrät. Gewandung und Nacktes ist unmittelbar aus der Weise der Vorblüte erwachsen, aber das dort Begonnene hier herrlich vollendet. So nun, wie Phidias die Athena gezeichnet, lebte sie fortan in der Vorstellung der Athener. Anders konnte niemand sich die Göttin denken, und wer sie darstellen wollte, ward unwillkürlich vom Bilde der Parthenos beeinflusst; unzählige Werke der Gross- und Kleinkunst attischen Ursprungs spiegeln sie wieder, keines in

allen Zügen mechanisch kopierend, aber aus allen lässt sich die Idee des verlorenen Bildes zusammensetzen.[1])

Phidias stand inmitten eines grossen Kreises von Genossen, von den Jüngeren als Haupt verehrt. Unter letzteren vertritt uns Agorakritos die Schule, Agorakritos aus Paros, der Heimat des besten Bildhauermarmors, daher mochte er das Technische gleichsam mit der Muttermilch eingesogen haben. Es heisst, er sei der Liebling des Meisters gewesen, und Phidias habe mehrere seiner eigenen Arbeiten mit der Unterschrift des Agorakritos zur Aufstellung gebracht; in der Tat schwankt die Überlieferung in der Zuteilung mehrerer bedeutender Werke. Die marmorne Göttermutter in ihrem Tempel zu Athen, thronend, das Kymbalon in der Hand, Löwen neben dem Throne gelagert, gibt Plinius dem Agorakritos, Pausanias dem Phidias; in athenischen Votivbildern der Rhea, welche zum Teil in oder an das fünfte Jahrhundert zurückreichen, ist das Tempelbild, natürlich mit einiger Freiheit, abgebildet. Im attischen Demos Rhamnus wurde die Nemesis verehrt; nach dortiger Lokalsage war sie Mutter der Hellena, Leda hatte sie nur aufgezogen. Das Tempelbild der Nemesis, aus parischem Marmor, trug auf dem Haupte eine Krone, deren Zacken waren zu Siegesgöttinnen zwischen Hirschen ausgebildet; in der Linken hielt die nach Art einer bekleideten Aphrodite gestaltete Figur deren Attribut, einen Apfelzweig, in der Rechten die übliche Phiale, mit Äthiopenfiguren verziert. Das erhaltene Kopffragment zeigt eine Haarbehandlung ähnlich der Juno Farnese. Am Fussgestell nun war Helena dargestellt, wie sie von Leda zu Nemesis geführt wird, dabei befand sich ihr Pflegevater Tyndareos mit den Dioskuren, andererseits Agamemnon und Menelaos. Verschiedene Anekdoten werden von dem Bilde erzählt. Agorakritos und Alkamenes hätten sich an der für eine Aphrodite ausgeschriebenen Konkurrenz beteiligt; Agorakritos, als Fremder zurückgesetzt, habe sein Werk als Nemesis nach Rhamnus verkauft. Andere sahen darin ein Werk des Phidias; und speziell von diesem Bilde hiess es, Phidias habe es unter dem Namen des Agorakritos aus der Werkstatt gehen lassen; an dem Apfelzweig habe ein Täfelchen mit dieser Inschrift gehangen. Endlich wurde das Bild der den Übermut strafenden Göttin als Denkmal der Zurückweisung aufgefasst, welche die Perser im benachbarten Marathon erfahren hatten; einen Block parischen Marmors hätten sie zu Schiff mitgeführt, um nach dem sichern Siege sogleich ein steinernes Tropäon zu errichten; aus diesem Block, welchen sie auf der Flucht zurückliessen, habe Phidias das Bild gemeisselt. Von Agorakritos ist sonst nur noch ein Werk bekannt, und dies war aus Erz: Statuen der Athena Itonia und des Zeus Hades im Heiligtume der ersteren bei Koroneia in Böotien.[2])

Alkamenes, welchen eine Überlieferung als Urheber des Westgiebels am Zeustempel zu Olympia nennt, wird bald als Athener, bald als Lemnier angegeben; er arbeitete als Rivale oder Schüler des Phidias meist in Marmor, vorzugsweise Götterbilder, deren jetzt im neuen Stil für alle Tempel begehrt wurden. Die „Aphrodite in den Gärten“ galt als sein schönstes Werk; das Antlitz, die Wangen, zudem das Spiel der schmalen Finger wird gerühmt. Über die Hera in ihrem halbzerstörten Tempel halbwegs Phaleron

[1]) Parthenos: Hitzig-Blümner I 272. Frazer II 312. C. Smith, Annual Brit. School 1896—97, 121. Furtwängler, Gemmen 1900, 216 Taf. 44, 216. 49, 12. Pollak, Jahresh. 1901, 144.

[2]) Göttermutter: Frazer, Paus. II 68. Furtwängler, Bayr. Ak. Abh 1897, 577. Nemesis: Robert, Knöchelspielerin 1897, 25 Abb. Petersen, Röm. Mitt. 1900, 143. Itonia: Overbeck, Plastik I⁴ 383.

wissen wir nichts Näheres. Dagegen gibt es viele Votivbilder der dreigestaltigen Hekate, Reminiszenzen der von Alkamenes geschaffenen „Hekate auf dem Turm“ (auf der Bastion, welche auch das Tempelchen der Athena Nike trug); er soll diesen Typus zuerst geschaffen haben. Der Ares in seinem Tempel in Athen ist uns nicht näher bekannt; ob man den berühmten Ares Borghese des Louvre in irgend einem Sinne hier nennen darf? Sein Hephästos stand bekleidet auf beiden Füssen, das Hinken war kaum angedeutet. Der Dionysos im Bacchustempel zu Athen, nach Münzbildern bärtig, thronte mit dem Becher in der Rechten. Endlich ein Asklepios für Mantinea. In Erz hat er ein Athletenbild gegossen, es ging unter dem Ehrennamen Enkrinomenos. Sein letztes uns bekanntes Werk, die Marmorkolosse der Athena und des Herakles, geweiht in das Herakleion zu Theben nach dem Sturz der dreissig Tyrannen, fällt seiner Zeit nach bereits in die folgende Epoche, in welche neuerdings auch noch andere seiner Werke verwiesen werden.[1])



Votivrelief nach der Göttermutter des Agorakritos.
(Archäologische Zeitung.)

Zur Vervollständigung des Bildes von der künstlerischen Tätigkeit im perikleischen Athen führen wir noch einige Werke an, die zur Ausstattung der Akropolis dienten. Innerhalb der Propyläen, bei der südlichen Ecksäule der Hinterhalle verehrten die Athener an einem alten Altare ihre Athena als Göttin der Gesundheit. Ein Bild dieser Athena Hygieia errichteten die Athener nach dem Bau der Propyläen; die Basis mit den Standspuren der Erzstatue und mit der Weihinschrift hat sich erhalten;

---

[1]) Alkamenes: Robert bei Pauly-Wissowa I 1507. Klein, Praxiteles 1898, 45. Reisch, Jahreshefte 1898, 76. Sauer, Theseion 239. Aphrodite: Furtwängler in Roschers Lexikon I 413. Frazer, Paus. II 192. Kjellberg, Röm. Mitt. 1899, 116. Hekate: Petersen, Österr. Mitt. 1880, 140. Hitzig-Blümner I 625. Ares Borghese: Furtwängler, Glyptothek n. 212. Hephästos u. Athena: Helbig, Führer n. 91 und 67. Furtwängler, Gemmen 1900 III 346 zu Taf. 44, 84. E. Gardner, Journ. hell. 1899, 1 Taf. 1. Dionysos: Hitzig-Blümner I 229. Frazer II 216. Asklepios: A. Körte, Ath. Mitt. 1893, 252. Enkrinomenos: Enchriomenos vermutet Klein Praxit. 50.

sie lautet: „Die Athener der Athena Hygieia. Pyrrhos machte das Bild, der Athener.“ Neben solcher Götterbildnerei blühte aber auch das Genre und zwar das sakrale; die Akropolis wurde reich an Werken der Art. Styppax, aus Kypros nach Athen gekommen, goss einen Knaben als Opferdiener, nach dessen Funktion das Bild der Eingeweideröster (*Splanchnoptes*) genannt ward. Am Eingang zum Heiligtum der brauronischen Artemis stellte man eine bronzene Knabenfigur auf, welche ein Perirrhanterion trug (Weihwasserbecken oder Sprengwedel); sie war von dem Sohne des Myron, Lykios, gearbeitet. Von demselben weiss Plinius auch einen Knaben mit dem Räuchergefäss (*puerum suffitorem*) zu nennen und einen andern, welcher schwaches Feuer anbläst; letzteres Werk des Lykios, welches wie es heisst, auch seinem Vater und Lehrer zur Ehre gereicht hätte, scheint das Motiv dem nämlichen Kreis des Opferkultus entnommen zu haben. Eine Argonautengruppe des Lykios könnte ihren Mittelpunkt eben in einem Opfer gehabt haben. Strongylion war ein Künstler, welcher Pferde und Rinder ausgezeichnet bildete; von ihm war das Erzbild des trojanischen Pferdes, welches der Athener Chairedemos auf die Burg weihte und Aristophanes 415 in den Vögeln erwähnte; aus der Klappe sahen vier Helden hervor, drei Athener und einer von Salamis.[1]) Kresilas, aus Kydonia auf Kreta, bekannt durch einige pathetische Figuren, deren Pathos sich aber wohl in bemessenen Schranken hielt, eine Amazone, einen Verwundeten brechenden Auges, dessen letzte Minuten man glaubte zählen zu können, derselbe Kresilas schuf auch ein auf der Akropolis aufgestelltes Bild des Perikles, des Olympiers wie man ihn nannte, und es soll des Urbildes würdig gewesen sein. Einige Porträthermen des Perikles dürfen als seine Kopieen gelten; uns sind sie zugleich die Hauptvertreter des älteren griechischen Porträts, welches denselben Geist atmete wie die polygnotische und phidiasische Bildnerei, völlig auf Wiedergabe der Wirklichkeit gerichtet, aber einer hohen und in den wesentlichen Zügen wiedergegebenen Realität.[2])



Zeus des Phidias.
Münze der Kaiserzeit.

Nach Vollendung der Parthenos soll Phidias, wegen Unterschlagung von Elfenbein unter Anklage gestellt, Athen verlassen und in Elis die Anfertigung des Zeusbildes für Olympia übernommen haben; nach Beendigung der Arbeit hätte er dort seinen Tod gefunden. An dieser Überlieferung fand die Kritik genügend Angriffspunkte, um auf die Hypothese hinauszukommen, der Zeus sei gar nicht nach, sondern vor der Parthenos entstanden und bereits vor Beginn des Parthenonbaues geweiht worden.

Ein Schnitzbild war es, das Nackte von Elfenbein, die Gewandung aus Gold, dazu kamen Edelsteine, Schmelz- und andere Malerei. In der Weise der alten Chryselephantintechnik wurde das kostbarste Material verwendet, aber durch Grösse und Schönheit alles frühere in den Schatten gestellt. Es thronte der König der Götter, gross in Gestalt (wäre er von seinem Sitze aufgestanden, so hätte sein Haupt die Decke durchbrochen), in Kraft und Hoheit. Erhaben stand das von Olympias Ölzweig umfangene Haupt auf der mächtigen Büste; getragen von seiner Machtfülle schaute er väterlich mild aus dem Götterauge. Das edle Antlitz mit den

[1]) Pyrrhos: Studniczka, Anzeiger 1899, 134. Walters, Journ. hell. 1899, 167. Styppax: Mayer, Jahrb. 1893, 218 Taf. 4. Lykios: Hauser, Jahrb. 1896, 187. Strongylion: Overbeck, Plastik I⁴ 497. Hitzig-Blümner, Paus. I 260.

[2]) Kresilas' Verwundeter: Sauer, Theseion 1899, 218. Perikles: Kekule v. Stradonitz, Bildnis des Perikles 1901.

kräftigen Brauen und der heiteren Stirn war umrahmt von den herabwallenden Locken und dem festlich geglätteten Bart. Wie von Goldstoff, mit farbigen Figuren und Blumen durchwirkt, umschloss der Mantel die Unterfigur, seine freien Enden über die linke Schulter geworfen. Die Linke, ruhig vorgestreckt, hielt das hohe Szepter, dessen Knauf den Adler trug. Auf der Rechten aber schwebte Nike, eine Siegerbinde zwischen den Händen. Seine Füsse, der rechte etwas zurückgezogen, ruhten auf dem Schemel, welchen der Amazonenkampf des Theseus schmückte und goldene Löwen trugen. Der Thron selbst war ein prachtüberkleidetes Gezimmer, Schnitzwerk mit Einlagen aus Ebenholz und Elfenbein, Gold, Steinen und Schmelz. Chariten und Horen, je drei im Reigen, krönten die Pfosten der Rücklehne, würgende Sphinxe trugen die Armlehnen, am Sitzrahmen sah man die Niobiden unter Apollons und Artemis' Geschossen fallen. Auf den Querriegeln standen kleine Figuren, vorn acht Athleten in charakteristischen Stellungen, auf Olympias Wettspiele deutend, an den Seiten Herakles und Theseus im Amazonenkampf. Siegesgöttinnen schwebten um die Thronfüsse. Zwischen diesen standen Schranken, von Panainos mit Gemälden geschmückt, die sich auf Olympia und seine Heroen bezogen, aber auch Achill war da und der attische Theseus, auch fehlte nicht eine Erinnerung an die Perserkriege. Unter andern sah man rechts am Throne Herakles bei Atlas, Theseus und Peirithoos im Hades, Hellas und Salamis; an der Rückseite Herakles' Löwenkampf und Aias Frevel an Kasandra, für die linke Seite scheint die Beschreibung vollständig, sie gibt zwei dramatische Szenen, Befreiung des Prometheus und Tod der Penthesileia, zwischen zwei Frauenpaaren, Hippodamia mit ihrer Mutter einerseits, zwei Hesperiden andererseits. An der Basis des Bildes stellte ein Relief die Geburt der Aphrodite aus dem Schosse des Meeres dar, wie sie von Eros begrüsst, von Peitho bekränzt wird, in Gegenwart von sechs Götterpaaren; die Himmelslichter in der Morgenfrühe umrahmen die Szene, Helios ausfahrend, Selene hinabreitend.

Einerlei, ob pragmatisch richtig — Homer war den Griechen immer das Fundament ihres geistigen Schaffens, keinenfalls unwahr ist die Überlieferung, Phidias habe sich zu seiner Konzeption von jenem inspirieren lassen, wo er den Gewährung nickenden Zeus schildert; „mit den schwarzen Brauen nickte Kronion, da ging ein Wallen von dem unsterblichen Haupte durch die ambrosischen Locken des Hehren und erschütterte den grossen Olympos“. Nur dass der Künstler die Kraft, welche der Dichter in Bewegung vorführte, in Ruhe zeigen und der Anschauung das Bild einer Persönlichkeit geben musste, welche wohl imstande wäre, durch ein Zucken der Brauen die Welt erzittern zu lassen, die nun aber mildgesinnt den Anbetenden ihr Haupt zuneigt.

Zum ersten Male hatte da ein Künstler den Charakter des Gottes plastisch ausgedrückt, nicht allein durch Attribute, sondern durch Haltung und Körperbildung. Und so hoch hatte Phidias die Idee des Zeus gefasst, dass er den Begriff, welchen die Hellenen von ihrem höchsten Gotte hatten, durch sein Bild wie durch eine neue Offenbarung erhöhte. Und so wirksam hatte er das Götterporträt hingestellt, dass es in der Vorstellung sich beherrschend festsetzte. Darum klingt auch der phidiasische Typus in allen späteren Zeusbildern nach, in gewisser Beziehung überhaupt in allen folgenden Bildern thronender Gottheiten. Nachdem das Original unwiederbringlich verloren ging, bleibt uns nur übrig, aus dem Widerhall zu erlauschen, wie erhaben und wie schön einst war, was der grössten Epoche der Kunst so feierliche Weihe gab.

Jahre arbeitete der Meister mit seinen Gehilfen an dem hohen Xoanon. Natür-

lich, dass nebenher noch manch anderes Werk aus dem Atelier hervorgehen mochte, von des Phidias oder von seiner Gehilfen Hand. Er selbst schuf eine Aphrodite Urania, auch sie aus Elfenbein und Gold, für Elis zum Kultbild des dortigen Tempels. Ein Standbild trat sie mit einem Fusse auf den Rücken einer Schildkröte (die nicht grosse griechische Landschildkröte ist gemeint). Man wolle dies im Gedächtnis behalten, dass bereits Phidias die Göttin also bildete, den Fuss um eine mässige Stufe erhöht.[1])



Diadumenos Farnese.

Kolotes, einer der Gehilfen, machte den Kranztisch, auf welchem die Ölkränze für die Sieger in den olympischen Spielen ausgelegt wurden, von Gold und Elfenbein in reicher Reliefbildnerei ausgeführt. Derselbe Kolotes arbeitete für die Eleer ihre Burggöttin, Athena, auch chryselephantin; auf dem Helm der Göttin stand ein Hahn, die Innenseite ihres Schildes malte Panainos aus — vielleicht war der Schild niedergesetzt. Jedenfalls war das Bild im Geiste des Phidias gedacht und wird den Athenabildern des Meisters nahe verwandt gewesen sein; von Späteren ist es diesem sogar irrig zugeschrieben worden. Noch hören wir von einem dritten und im Altertum bewunderten Werke des Kolotes, einem Asklepios aus Elfenbein, für Kyllene in der Landschaft Elis; war es ein Sitzbild, so dürfte bereits an ihm sich bewährt haben, was wir vorher aussprachen, dass alle nachkommenden thronenden Götterbilder vom Zeus des Phidias beeinflusst worden sind. Das dürfte auch von des Alkamenes Dionysos gelten; nicht minder von Theokosmos' olympischem Zeus für Megara. Es sollte ein Holzbild werden, mit Gold und Elfenbein verkleidet, doch der peloponnesische Krieg verhinderte die Fertigstellung, so dass nur der Kopf in Edelmaterial ausgeführt wurde, das übrige in Ton und Gips. Wie eng sich dieser olympische Zeus an den Typus desjenigen zu Olympia anschloss, geht daraus hervor, dass die Knäufe der Rücklehne auch hier mit Mädchen im Reigen verziert waren, den Horen und Moeren. Überdies wird geradezu überliefert, Phidias habe dem Künstler beigestanden.[2])

Soweit haben uns die Künstler der Epoche beschäftigt und das wichtigste von dem, was uns an Werken derselben bekannt ist; wir zweifeln nicht, dass die für die Heranbildung und Auswirkung des Zeitstils massgebendsten Arbeiten unter den vorangeführten sich befinden. Es bleibt nun übrig von den Museumsstücken solche herauszuheben, welche den Stempel eben dieses Zeitstils an sich tragen. Die Forschung

[1]) Zeus: Frazer, Pausanias III 530. Hitzig-Blümner II 339. Aphrodite: Dümmler bei Pauly-Wissowa I 2782. Frazer IV 105.

[2]) Kolotes: Hitzig-Blümner II 418. Theokosmos: Frazer II 525.

wendet eindringende Arbeit auf die Ermittelung ihrer Schöpfer, hier aber muss die zusammenfassende Übersicht genügen; dabei ist zu bemerken, dass unsere Kenntnis der peloponnesischen Schule, wie sie sich seit Hageladas entwickelte, noch zu wenig Substanz hat, um ihre Werke bestimmt aussondern zu können.

Von Männern, die in Köpfen oder ganzen Gestalten aus perikleischer Zeit stammen, nennen wir die Kleinbronze eines nackt stehenden Zeus, eine münchener Statue desselben, zum erstenmal mit im Schreiten zurückstehendem Fuss, ferner einige Köpfe und Statuen, die auf Heilgötter gedeutet werden, dazu die Porträts zweier Lyriker, Anakreons und des sogenannten Jon, in Gestalt von Komazonten, wie solche frühere Vasenbilder vor Augen führten; so stand das Bild des heiteren Tejers auf der Akropolis.



Ceres. Vatikan.

In feinerer Unterscheidung der Lebensalter wird nun auch der keimende Bart dargestellt, beim Diomedes im Palladionraub, wie er entschlossen den Kopf wendet nach drohender Gefahr; und bei dem falsch Alkibiades genannten Läufer. Bartlose Götterjünglinge sind oder waren der Hermes (genannt Phokion), ein Apollon in Olympia, ein Ares, dessen Helm und spielende Löckchen an die Parthenos erinnern. Als Ephebe sei der Diadumenos Farnese angeführt, vielleicht der literarisch bezeugte Anadumenos des Phidias.[1])

Von weiblichen Köpfen der Phidiasepoche nennen wir einen der Athena,

[1]) Männer: Furtwängler, Samml. Somzée n. 100. Zeus: Amelung, Führer n. 258. München: Furtwängler, Glyptothek n. 295. Heilgötter: Einzelverkauf n. 1268. Barberini: Furtwängler, Meisterwerke 84 Fig. 5. London: Brunn-Bruckmann n. 229. Terme: Savignoni, Röm. Mitt. 1901, 372. Uffizien: Amelung, Führer n. 95. Somzée: Furtwängler, Samml. Somzée n. 17. Dresden: ders., Glyptothek n. 294; Journ. hell. 1901, 209. Anakreon: Helbig n. 621. Bernoulli, Griech. Ikonogr. I 1901, 77. Jon: Bernoulli I 87. Palladionraub: Pfuhl, Röm. Mitt. 1901, 33 Taf. 3 (Odysseus). Hartwig, Jahrb. 1901, 56. „Alkibiades“: Helbig n. 336. Amelung, Einzelverkauf 1177. „Phokion“: Helbig n. 339. Apollon: Olympia III 223 Taf. 57, 3. Ares: Pollak, Jahrb. 1901, 150. Diadumenos: A. Smith, Catalog I 1892 n. 501.

von bedeutender Bildung und kräftiger Wendung, zu Kopenhagen. Die Gewandstatuen gruppieren sich in engeren und weiteren Kreisen um die Parthenos. Alle erhaltenen Athenabilder aber schlägt der kolossale Torso aus der Villa Medici, jetzt in Paris, dessen Typus in einigen kleineren Repliken athenischen Ursprungs wiederkehrt; ein von der Akropolis selbst herrührendes Weihgeschenk beweist, dass in dem Original eines der wichtigeren Götterbilder der Burg uns verloren ging. Der Torso Medici ist die einzige Bildsäule, welche einen annähernden Begriff von der einstigen Grossheit phidiasischer Götterstatuen zu geben vermag. Den Peplos der Parthenos und des Torso, mit dem gegürteten Überschlag, trägt auch die pompöse „Ceres" der vatikanischen Rotunde, aber ohne jonisches Unterkleid; gleichartig erscheint das Kitharoedengewand des Apollon. Der Peplos mit kürzerem Brusttuch und darunter sichtbarem Kolpos macht im Laufe der Epoche eine stilistische Wandlung durch, insofern der Unterrand des Brusttuches in freiere Bewegung kommt; das zeigt eine Statue von Scherschel, sodann die sogenannte Prokne der Akropolis, die Hera von Pergamon, die Demeter im Giardino Bobili.[1])

Der linnene Ärmelchiton begnügte sich nicht mit der bescheidenen Rolle des Unterkleides, er behauptete sein Recht als ein Oberkleid auch neben dem wollenen Peplos. Die so gewonnene Mannigfaltigkeit erweiterte sich noch durch die Spielarten der Manteltracht. Die altfränkische Weise der „Koren", den Mantel auf der einen Schulter zu heften, nimmt die Athena Albani auf, die auch in der Gesichtsproportion älterer Gewohnheit folgt; dieselbe Tracht erscheint auf der Höhe der Phidiasepoche an der Athena Hope und der Pallas Farnese. Am liebsten aber gesellte sich dem jonischen Chiton das ohne Spange umgelegte Himation. Modisch war es, eine Ecke des Mantels vornüberfallen zu lassen, wie es die sogenannte Sappho oder Kora Albani tut. Das Linnen des Chitons wird nun zusehends feiner und anschmiegender wie am Apollon Kitharoedos Jacobsen, und neben dem Ärmelchiton erscheint ein ärmelloses, die Körperformen wie ein zarter Schleier umspielendes Gewand wie an der Aphrodite von Fréjus; den Mantel zieht sie über die Schulter herauf, des Alkamenes „Aphrodite in den Gärten" wird in ihr vermutet. Dies zarte Gewand tragen auch verschiedene Herabilder; das aus Ephesos nimmt dabei den überschiessenden Mantelstoff in einem Faltenwulst schräg um die Mittelfigur. Die Hera Borghese (Jacobsen) und die Hera Barberini legen den Mantel um mit der übergeschlagenen Ecke, während die majestätische Athena von Velletri diese Manteltracht mit dem Peplos verbindet. Einige der genannten Statuen mögen in die nächste Epoche gehören.[2])

---

[1]) Kopenhagen: Arndt, Glypt. Ny-Carlsberg Taf. 41. Medici: v. Sybel, Ath. Mitt. 1880, 102 Taf. 5. Einzelverkauf n. 1275. Petersen, Röm. Mitt. 1900, 148. Ceres: Helbig n. 304. Treu, Olympia III 238, 1. Apollon: Furtwängler, Glyptothek n. 211. Scherschel: Kekulé, Berl. Winckelmannsprogr. 1897. Anzeiger 1899, 73. Prokne: Michaelis, Antike Denkmäler II 1894 Taf. 22. Furtwängler, Bayer. Akad. Abh. 1897, 539. Pergamon: Winter, Anzeiger 1894, 44 Abb. Boboli: Amelung, Führer n. 196.

[2]) Athena Albani: Helbig n. 824. Hope: Joubin, Mon. Piot 1896, 27 Taf. 2. Farnese: Furtwängler, Strena Helbig. 1900, 90. Albani: Helbig n. 886. Jacobsen: Arndt, Ny-Carlsberg Taf. 33. Fréjus: siehe Alkamenes' Aphrodite. Ephesos, Borghese und Barberini: Arndt, Ny-Carlsberg zu Taf. 56. Klein, Praxiteles 1898, 64 Fig. 4. Barberini: Helbig n. 308. Velletri: Mariani, Bull. com. 1897, 281. Kopie der Büste: Furtwängler, Glyptothek 1900 n. 213.

Reliefkunst und Malerei.



Kentaurenkampf. Metope des Parthenon.

Grossartiges war in dem olympischen Zeus und der Parthenos geleistet, ein Reichtum von Geist und Schönheit muss in den anderen Einzelwerken der Meister niedergelegt gewesen sein. Aber weiter ging die Kunst in der architektonischen Skulptur, im Marmorrelief, welches gegenüber den geschnitzten und gegossenen Bildern, wohl auch gegenüber den selteneren Marmorstatuen, stilistisch ein Neues darstellt, desgleichen vorher nicht gesehen worden war. Es leistete das Unerwartete. Es handelt sich um die Skulpturen vorzüglich des Parthenon und Theseion, nebst dem Athenatempel von Sunion, und dem Niketempelchen.[1])

Am dorischen Tempel wurde zuerst der Säulenkranz mit dem Gebälk aufgestellt; daher stehen in der geschichtlichen Betrachtung die Metopen voran. Die jonischen Friese der athenischen Tempel, welche wir als eine Neuerung der Epoche erkannten, fast erst während der Errichtung der Bauten eingedrungen, besprechen wir, wie es auch ihr Stil verlangt, hinterher. Ihren Gipfel aber ersteigt diese Bildhauerei in den Parthenongiebeln.

Die Metopen des Theseion sind in der Mehrzahl glatt, nur die zehn der Ostfront und die je vier anstossenden der Langseiten skulpiert, erstere besonders schlecht erhalten. Heraklestaten schmücken die Tafeln der Ostseite; sie berühren sich in der Komposition nahe genug mit den Heraklesmetopen zu Olympia, um den Gedanken an irgend einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang aufkommen zu lassen. Theseustaten finden wir in den Metopen der Langseiten; plastische Vorbilder dürfte der Künstler kaum gehabt haben, da die ältere Kunst wohl einzelne Theseusabenteuer kannte, nicht aber den erst im fünften Jahrhundert unter Vorgang der Malerei zusammengestellten Zyklus. Dieser war ein beliebtes Thema der rotfigurigen Vasenmalerei. In ihr, wie in den Theseusmetopen, sind jene Heldentaten, zum Beispiel das Ringen, im Sinne palästrischer Kämpfe gefasst, wie auch die Legende sie in gleichem Sinne gestaltet hat. Daher war es ein ansprechender Gedanke, den Künstler der Metopen im Kreise der Palästritenbildner und in der Schule Myrons als des hervorragendsten zu suchen.[2])

---

[1]) Petersen, Die Kunst des Pheidias 1873. A. Smith, Sculptures of Parthenon 1900.

[2]) Mon. X, 43. 44. 58. 59. Brunn-Bruckmann 152—153. Collignon, Sculpture II 75. Sauer, Sog. Theseion 1899, 157.

Die Metopen des Parthenon sind sämtlich skulpiert; im höchsten Relief heben die Figuren sich heraus, mit voller Rundung der Glieder, eben noch am Grunde haftend, einzelne Glieder ganz frei losgearbeitet. Auf den vierzehn Tafeln der Ostseite verteilte Phidias, wenn er es war, welcher den bildnerischen Schmuck des Tempels entwarf, Szenen aus der Gigantomachie, je ein Gott und ein Gigant im Kampf



Kentaurenkampf. Metope des Parthenon.

gegeneinander gestellt, ein Teil der Götter von ihren Viergespannen gefolgt. In der Mitte sieht man wie billig Athena, gefolgt von einem Flügelgespann; links schliesst sich Zeus an, auch hinter ihm hält sein Wagen, dann Hera, Ares am Schilde kenntlich, Dionysos von Panther und Schlange begleitet, endlich Hermes im fliegenden Mantel. Rechts von Athena kämpfte Herakles im Löwenfell, dem ein Wagen folgt, weiter Apollon mit dem Bogen, Artemis, Poseidon, dessen Gespann aus dem Meere auftauchend

hier den Beschluss macht. Die Metopen der Westseite sind mit Amazonenkämpfen gefüllt, die Amazonen sind meist beritten; solche Amazonenkämpfe waren in der kimonischen Freskomalerei zur Darstellung gekommen. An der Nordseite scheint die Zerstörung Ilions das Hauptthema gewesen zu sein; sicher steht die Szene, wie Menelaos, von einem zweiten Helden begleitet, eilenden Schrittes die Helena aufsucht,



Kentaurenkampf. Metope des Parthenon.

welche geängstigt zum Bilde der Pallas flieht: da tritt die Liebesgöttin ins Mittel, stellt sich vor ihren Schützling und entsendet den Eros dem mit gezücktem Schwerte heranstürmenden Gatten entgegen. Für die Südseite war der Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos bestimmt.

In der älteren Kunst kannte man nur einen Kentaurenkampf, den des Herakles. Unter den anderen attischen Sagen, welche mit dem Aufschwung Athens und seiner Kunst ans Licht gezogen wurden, nahm schon in der kimonischen Wandmalerei die

Hochzeit des Lapithenfürsten Peirithoos seine Stelle ein, bei welcher die zu Gaste geladenen Kentauren, vom Weine trunken, an den Frauen sich vergreifen, worüber es zum Kampfe kommt. Im Wandgemälde des Mikon war Theseus ausgezeichnet: er allein hatte bereits einen Gegner gefällt, sonst standen die Kräfte sich noch gleich. Im Westgiebel zu Olympia stand Apollon in der Mitte, rings wogte der Kampf in einer Reihe komplizierter Gruppen erregtester Aktion. Anders musste der Künstler am Parthenon vorgehen, wo eine so lange Reihe von Tafeln mit Kampfgruppen zu füllen waren; denn die Zahl der Metopen, welche andersartige Gruppen, wie die zum Götterbild flüchtenden Frauen, aufnehmen durften, konnte nur gering sein. Es ist nun bewundernswert, wie mannigfaltig die schöpferische Phantasie des Künstlers das identische Thema, die zweifigurige Kampfgruppe je eines Lapithen und eines Kentauren, zu variieren gewusst hat. Hier stand wenig bildliche Tradition zu Gebote, das meiste musste neu erfunden werden. Bald stemmen die Kämpfer sich gegeneinander, die Rossmenschen aufbäumend, bald will der eine Teil unterliegen, der Kentaure schmettert den Gegner mit dem bauchigen Weinkrug, dem Zeugen des Hochzeitsmales, zu Boden, der Lapithe bricht den Kentauren, mit dem Knie und der nachdrücklichen Wucht seines Körpers seinen Rücken niederzwingend oder mit kräftiger Faust das buschige Haupthaar packend. Dazwischen suchen sich Lapithenfrauen und Knaben den räuberischen Halbtieren zu entwinden. Die Ausführung der vielen Tafeln war, wie natürlich, mehreren Händen anvertraut, welche nicht ohne eine gewisse Selbständigkeit nebeneinander arbeiteten. Einige zeichneten und modellierten noch an die Weise der Vorblüte gemahnend, andere entwerfen in grossem Stil, bilden prächtige Leiber, palästrisch gekräftet und geschmeidig die Jünglinge, blühend die Frauen, und werfen die Draperie künstlerisch frei. Wahrhaft glänzend aber sind besonders zwei Metopen, deren eine einen Kentauren zeigt, wie er siegesstolz, mit peitschendem Rossschweif über dem gefallenen Jüngling sich bäumt, mit der Rechten die Amphora hebend, über den vorgestreckten linken Arm ein Pantherfell gehängt, während auf der andern ein Lapithe den Kentauren im Nackenhaar packt, die leuchtende Gestalt des Jünglings hebt sich von dem durch die Faltung dunklen, hinter seinem Rücken gross drapierten Mantel mit geradezu malerischer Wirkung ab.[1])

So brillante künstlerische Gedankenblitze, wie sie in den herausgehobenen Parthenonmetopen uns frappieren, machen erst recht fühlbar, wie beengend die räumliche Beschränkung der Metopentafel für die ins Grosse strebende Richtung des Jahrhunderts sein musste. Wir sehen zu, wie die Künstler hin und her versuchten, mit den räumlichen Bedingungen der dorischen Architektur sich abzufinden. Vom altertümlichen dreifigurigen Schema, welches noch einige Metopen zu Olympia bewahrt hatten, waren schon die jüngsten selinuntischen Reliefs, weil es den knappen Raum der Tafel überfüllte, die Figuren zu eng zusammendrängte und dadurch ihnen den nötigen Bewegungsraum verkümmerte, zum zweifigurigen übergegangen. Wenn es nun aber galt, figurenreichere Szenen vorzuführen, mussten die athenischen Bildhauer nach einer andern Auskunft suchen; sie wählten das einzig zu Gebote stehende, aber künst-

[1]) Metopen: Smith, Catal. Brit. Mus. I 1892, 132. Collignon, Sculpture II 8. Gigantomachie: Robert, Arch. Zeit. 1884, 174. Kentauromachie: A. Smith, Journal 1893, 94. Treu, Jahrbuch 1897, 101. Brunn-Bruckmann n. 181—185. 193. Mittelbilder: Milchhöfer, Jahrbuch 1886, 214. Pernice, ebenda 1895, 93. Ältere Metopen: n. 26. 31. 32. Dörpfeld, Ath. Mitt. 1892, 173. Robert, Iliupersis 61. Freiere: 4. 30; 6. 32; 29. 10. Freie 1. 2. 3. 5. 9. Reifste 7. 27. 28.

lerisch doch nicht befriedigende Mittel, solche Szenen zu zerschneiden und auf zwei benachbarte Metopen zu zerteilen. So geschah am Parthenon: in der Gigantomachie mussten die Wagen von den Göttern getrennt werden, welchen sie gehören; in der Iliupersis musste die dramatische Szene der Wiederfindung Helenas entzweigeschnitten werden, auf jede Platte kam eine der beiden Parteien, auf die eine der verfolgende Menelaos mit seinem Begleiter, auf die andere die zum Palladion flüchtende Helena mit der schützend dazwischentretenden Aphrodite. Vollends an geschlossene Kompositionen weiteren Umfangs war gar nicht zu denken. Der altertümliche Stil setzte in demselben Triglyphenfries Szenen nebeneinander, welche durch keinerlei inhaltliches Band unter sich verknüpft waren; die Heraklesabenteuer des Zeustempels und des Theseions bilden einen Zyklus, keine einheitliche Komposition. Ähnliches gilt noch von der Gigantomachie, welche aus ursprünglich selbständig entstandenen Einzelszenen erst zusammengewachsen ist; von Haus aus ja auch die Iliupersis, aber schon diese ist längst als Gemälde in einem Rahmen aufgefasst worden, und auch den Metopen des Parthenon merkt man an, dass bei diesem Thema, wie bei Amazonen- und Kentaurenkampf dem disponierenden Künstler eine vielgegliederte, aber zusammenfassende Komposition eigentlich im Sinne lag.

Da kam denn die Einführung des jonischen Bildfrieses als eine Erlösung. Nun entrollte sich ein langes, durch keine Triglyphen geteiltes Band, auf welchem einheitliche Kompositionen sich unzerhackt entwickeln konnten.

Am Theseion trägt der Westfries des Opisthodoms einen Kentaurenkampf, welcher sich aus einer Anzahl unverbundener Einzelgruppen zusammensetzt. Man braucht diese nur neben die Kentaurenmetopen vom Parthenon zu halten, um alsbald zu beobachten, wie der Fries in seine Elemente zerfällt; denn diese Gruppen sind den unter dem Zwang der Metopenräume abgerundeten Parthenontafeln nachgebildet. Die Absicht einer Zusammenfassung des ganzen Frieses zu einer kompositionellen Einheit ist hier mehr nur angedeutet durch Einfügung einer pyramidalisch aufgebauten Mittelgruppe, dem unverwundbaren Kaineus, welcher unter der von zwei Kentauren auf ihn getürmten Felsenlast in den Boden sinkt. Auch der Künstler des Ostfrieses hat die Triglyphen nicht ganz ohne Nachklang weggewischt; er aber hat ihn in künstlerischer Weise zu einer sinnigen Anspielung der Reliefkomposition auf die umgebende Architektur verarbeitet. Inmitten tobt ein Kampf, von links her dringen athenische Helden, von einem hohen Protagonisten geführt, gegen felsenbewehrte Männer vor. An den Enden des Frieses (den die Ringhallen überspringenden Teilen) spielt der Kampf aus, in Gruppen mit Gefangenen, scheint es. Nun sind zwischen diese drei Szenen, dem Kampf in der Mitte und den Endgruppen links und rechts, zwei andersartige Gruppen von je drei ruhig sitzenden und zuschauenden Göttern eingeschaltet; und diese trennenden Göttergruppen sind über den beiden Eckpfeilern der Vorhalle angebracht, wo sie in ihrer ruhigen Haltung nun ähnlich wirken wie früher die Triglyphen. Dieses feine Anklingen an die architektonische Gliederung ist aber nicht unfreiwillige Abhängigkeit oder Nothebelf, sondern bewusste Absicht; sie wirkt dem Hinausgreifen des Frieses über die Ringhalle, welches die Geschlossenheit der Fassade des Pronaos zu durchbrechen droht, entgegen.[1]) Kurz hinweggehen dürfen wir über den Fries, welcher in

[1]) Theseionfriese: Brunn-Bruckmann n. 406—408. Sauer, Sog. Theseion 93. Robert, Der müde Silen 1899, 26.

der Ostvorderhalle des Athenatempels zu Sunion ringsherum geführt wurde; jede Seite erhielt eine abgeschlossene Komposition für sich, die Pronaosseite einen Gigantenkampf, die Schmalseiten Theseustaten, die Rückseite des Frontgebälkes Kentaurenkämpfe.[1])

Am Parthenon sind die Vorzüge des durchlaufenden Frieses am vollkommensten ausgebeutet, indem er hier um alle vier Seiten des Hauses herumgeführt wurde und damit den seiner bandähnlichen Abrollung gemässesten Inhalt bekam, die Darstellung eines Zuges, einer Prozession, wie sie am Hauptfest der Athener, den Panathenäen, durch die Stadt und zur Burg hinaufzog, der Göttin den neugewirkten Peplos zu



Poseidon, Dionysos und Demeter(?). Aus dem Ostfries des Parthenon.

überbringen. Der Zug war in der Wirklichkeit lang, und so durfte der komponierende Künstler die Annahme zu Grunde legen, die Spitze sei eben am Ziele angelangt, während die Letzten erst vom Sammelplatz aufbrechen wollen. In der Mitte des Ostfrieses, über dem Eingang in den Pronaos, liess er den Priester im ungegürteten Talar den Peplos aus den Händen eines Knaben in Empfang nehmen, als Umgebung oder Umstand dieser Zentralgruppe aber rechts und links Athenermänner, junge und alte, auf ihre Stäbe gelehnt dem Zuge entgegensehen. Im Hintergrund dachte er sich zwölf Götter auf Stühlen sitzen, göttlich lässig, die zwölf Olympier, doch nach der Eigenart des attischen Glaubens ausgewählt und zusammengestellt, in Gruppen zu Vieren: in der Mitte Zeus und Athena, jener mit Hera, diese mit Hephästos gepaart, Nike steht

[1]) Sunionfries: Fabricius, Ath. Mitt. 1884, 338 Taf. 17—19.

dabei, links etwa (denn die Erklärung ist nicht durchaus gesichert) Ares, Artemis und Apollon, Hermes, rechts Poseidon, Dionysos, Demeter und Aphrodite, bei ihr steht Eros unter dem Sonnenschirm. Die Spitze des Zuges bilden Jungfrauen mit Opfergerät, Korb, Kannen und Schalen, Räuchergefässen; es folgen (an der Nordseite des Tempelhauses, also im Nordfries) Opfertiere, Kühe und Schafe, von jungen Leuten geführt. Dann kommen Jünglinge mit Gefässen, in flachen Schüsseln tragen sie Früchte, in bauchigen Amphoren Olivenöl, den Siegespreis bei den panathenäischen Spielen; weiter Musiker mit Kitharen und Flöten; ein Chor zweigtragender Alten. Glänzender tritt eine zweite Abteilung des Zuges auf, Viergespanne in langer Reihe,



Jünglinge mit Ölkrügen. Aus dem Nordfries des Parthenon.

mit ihren Fahrern und den gewappneten Apobaten; wie überall im Zuge sind auch hier Ordner verteilt, welche dann wohl zwischen den Wagen ins Gedränge kommen. Die dritte und reichste Abteilung aber füllt der Stolz Athens, die attische Reiterei, geordnet in Zügen zu Sechsen, mit je einem Zugführer, eine unabsehbare Kolonne im kurzen Paradegalopp. Wagen und Reiter strömen rasch an uns vorüber, die feurigen Tiere sind kaum zu bändigen. Aber schon im Wagenzug lässt der Künstler die den Schluss bildenden in ruhigerem Tempo gehen und den letzten noch still halten; am Ende des Reiterzuges (im Westfries) ist dieser künstlerische Gedanke, uns hier zurück bis auf den Sammelplatz zu führen, voll zum Austrag gebracht; hier werden die Rosse bestiegen und die Reiter reiten an, ja vor dem Aufsitzen wird erst noch der Anzug geordnet.

Der Zug des Südfrieses, welcher auch seine Spitze von links her in den Ostfries vorschiebt, ist lediglich eine freibehandelte Doublette des Nordfrieses. Wer von den Propyläen die Strasse heraufkam, dessen Blick fiel zuerst auf die Westfront des Tempels; weiter schreitend ging er an der Nordseite entlang, bis er rechts einbiegend auf den Vorplatz des Tempels einmündete. Eben dies war der Weg der Prozession, wie in der Wirklichkeit, so im Friesbild; nur dass Wagen und Pferde in der Wirklichkeit am Fusse des Burgaufganges zurückbleiben mussten. Bemerkenswert ist die sinnreiche Reliefperspektive, mittels welcher der entwerfende Künstler das figurenreiche Gemälde des Festzuges und der auf dem Tempelplatz ihn erwartenden Gruppen aus dem niedrigen Friesstreif ohne Beihilfe eigentlich malerischer Tiefendarstellung zu entwickeln verstand. So hat er die im Hintergrund gedachten Götter in die Fugen zwischen Zentralgruppe und deren Umgebung vorgezogen; so vermochte er die, von der Seite gesehen sechs Pferde tiefe Reiterkolonne gedrängt und doch klar zu zeichnen.

Aus dem Wagenzug im Nordfries des Parthenon.

Überraschend aber ist die aus voller Hand dem eingehenden Betrachter gespendete Fülle anmutig naturwahrer Motive, in den vornehm lässigen Göttern, den behäbig herumstehenden Männern, den züchtig einherschreitenden Mädchen, dem Opferzug mit den ruhig hinwandelnden oder ungebärdig springenden Kühen, den feurigen Rossen und ihren sicheren Lenkern, wie da alle denkbaren Haltungen des mutigen Pferdes und des firmen Reiters gehäuft und wie mit fachmännischer Kenntnis wiedergegeben sind.

Der Parthenonfries ist die reichste Blüte der feinen attischen Reliefbildnerei. Wer sich in die Betrachtung der Einzelheiten versenkt, wird bald von den Köpfen ganz besonders gefesselt werden; unsere Titelvignette gibt den Kopf eines der jugendlichen Reiter, dessen ansprechende und charaktervolle Schönheit einer Erläuterung nicht bedarf.

Endlich aber liegt uns in den Zwölfgöttern des Ostfrieses der umfassendste monumentale Beleg einer schöpferischen Tat vor, welche unter die grössten Verdienste der Epoche des Phidias um die Ausbildung der griechischen Plastik rechnet, das ist die Einführung einer plastischen Differenzierung der Göttertypen. Nicht mehr, wie im altertümlichen Stil, bloss durch die beigeschriebenen Namen oder die Äusserlichkeiten der Tracht und die Attribute werden hinfort die Götter unterschieden, Zeus durch den Blitz, Poseidon durch den Dreizack, sondern durch Verschiedenheit ihrer körperlichen Bildung. Insgesamt (neben und über ihrer Naturbedeutung) als Ideale

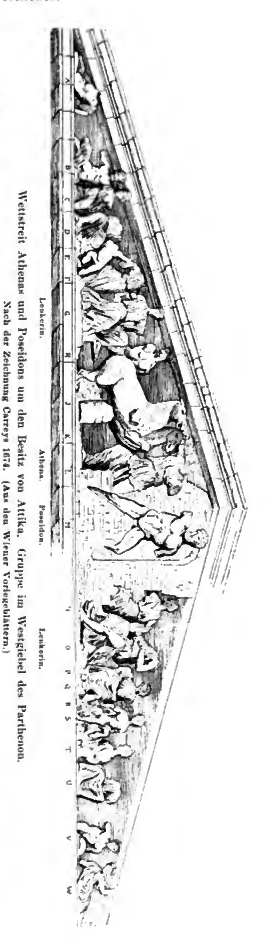


Reiter aus dem Westfries des Parthenon. Nach dem Gips photographiert.

der Menschheit aufgefasst, werden sie untereinander abgestuft als ebensoviele Repräsentanten, Urbilder, menschlicher Alters- und Standesklassen. Wie die Glieder einer zahlreichen Familie sehen sich alle ähnlich und doch ist keiner dem andern gleich. Typverwandt und doch grundverschieden sind unter den Männern Zeus und Poseidon, die Brüder, dazu Hephästos der Zeussohn, wiederum die Jünglinge Ares und Hermes, Apollon und Dionysos; ebenso ist unter den Frauen die matronale Götterkönigin Hera verschieden von der ja auch matronal gedachten, aber voller geformten Aphrodite, die fackeltragende Artemis, obwohl auch Jungfrau, doch verschieden von der Athena, welcher die Lanze im Arme lehnt. Hätten sich die grossen Tempelstatuen erhalten, in welchen Phidias und seine Genossen den Zeus, die Athena und so viele andere

Götter dem neuen Kunstvermögen entsprechend darstellen durften, oder hätten wir ausreichendere antike Nachbildungen derselben, so würde sich in ihnen der gleiche Reichtum individueller Ausprägung wiederfinden, welchen wir in den zwölf Göttern des Parthenonfrieses bewundern.[1])

Von den Friesen steigen wir zu den Giebeln empor; nur der Parthenon hat **Giebelgruppen** hinterlassen. Sie stellen zwei Mythen dar, welche Athena selbst angehen, ihre Person und ihr Verhältnis zur athenischen Burg, sowie zum Gau Attika, immer unter Wahrung ihres Charakters als eines der hohen olympischen Götter. Die Darstellung im **Ostgiebel** bezog sich auf ihre Geburt. Hephästos hat das Haupt des Zeus mit der Axt gespalten und Athena ist daraus hervorgesprungen, in voller Rüstung und in glänzender Gestalt; bei der Erscheinung geht eine mächtige Bewegung durch den Olymp und die ganze Welt, wie der homerische Hymnus auf Athena es bereits geschildert hatte. Altertümliche Vasenbilder, denen sich die frührotfigurigen noch anschliessen, stellten naiv die Geburt selbst dar: in kleiner Figur steigt die Göttin aus dem Haupte des thronenden Zeus. Phidias fand diese nur in Zeichnung mögliche Darstellungsweise phantastisch, unplastisch, er wählte den Moment gleich nach der Geburt: nun steht Athena in voller Grösse neben dem Thron des Vaters, noch in der rauschenden Bewegung, in welcher sie ihren Platz eingenommen, als die wehrhafte Jungfrau, behelmt und beschildet, die Ägis um die Schultern, die Lanze in der Rechten. Zeus thront in ungestörter Majestät, auf Athena hingewandt, voll frohen Stolzes. Nike aber eilt zu ihrer Herrin, den Kranz ihr bringend. Weiter zurück dann Eileithyia und Hephästos oder Prometheus, jene die Hände hebend, sei es in der geburtfördernden Gebärde der archaischen Vasenbilder oder entsetzt



Wettstreit Athenas und Poseidons um den Besitz von Attika. Gruppe im Westgiebel des Parthenon. Nach der Zeichnung Carreys 1674. (Aus den Wiener Vorlegeblättern.)

[1]) **Fries:** Michaelis, Parthenon 203 Taf. 9—14; Festgabe 1901, 30. A. Smith, Catal. I 1892, 145. Löwy, Röm. Mitt. 1893, 98. Collignon, Sculpture II 1897, 52. Peplosübergabe: Hauser, Jahrb. 1896, 187. Vierergruppen: v. Sybel, Im neuen Reich 1880, 256. v. Duhn, Arch. Zeit. 1885, 99. Reiter: Murray, Anzeiger 1900, 117. Keil, Anonym. Argent. 1902, 141. Passow, Studien zum Parthenon 1902. Reliefperspektive: A. Murray, Sculpture II 29.

ob des Wunders, wie an den rotfigurigen Gefässen, der Feuergott, noch die Axt in den gehobenen Händen, von Staunen gefesselt. Von alledem sind freilich nur ein paar Bruchstücke übrig geblieben, wir suchen uns das Verlorene auch diesmal aus antiken Reminiszenzen wiederherzustellen. Erhalten sind nur die Flügel der Komposition, der weitere Kreis der olympischen Versammlung, aufgeregt eilende, sitzende und gelagerte Gestalten, in welchen die Wirkung des plötzlichen Vorganges mannigfach abgestuft sich geltend macht, bis sie in den entferntesten, unberührt ins Weite schauenden verklingt. Das ganze Gemälde wird (ähnlich wie die inhaltsverwandten Darstellungen an den Basen des olympischen Zeus und der Parthenos, Aphroditegeburt und Schmückung der Pandora) zu äusserst abgeschlossen durch die Gottheiten der grossen Himmelslichter, auf der Sonnenseite Helios, von dem feurigen Viergespann gezogen aus den Wellen tauchend, auf der Nachtseite Selene hinabfahrend.

Der Westgiebel schildert die Epiphanie Poseidons und Athenas in Attika. Beide wurden auf der Burg, im Erechtheion, nebeneinander verehrt; nach der Legende haben beide wetteifernd von dem Lande Besitz ergriffen, Poseidon, indem er den Dreizack in den Burgfels stiess, dass ein Salzwasserquell hervorsprang, Athena aber liess den Ölbaum aufspriessen, von welchem alle die fruchttragenden Ölbäume im Kephissostal abstammen. Beide Wahrzeichen wurden im Erechtheion gezeigt, das Dreizackmal mit der „Salzflut“ im Felsboden der Erechtheuscella, der vom Alter verkrümmte Ölbaum, welcher beim persischen Burgbrand verkohlte, dann aber neu ausschlug, im Garten vor der Westfront. Phidias liess in der Giebelmitte die zwei mächtigen Götter aufeinandertreffen; der Höhepunkt ist zur Darstellung gewählt, Poseidon hat eben den Dreizack gezückt und der Quell schoss hervor, verkörpert in einem Delphin; da ist auch Athena schon zur Stelle, ihre gehobene Linke fasst bereits den jäh emporgegangenen Schaft des neuen Baumes; und Poseidon weicht. Tatsächlich war Athena die Herrin in Burg und Stadt, in Land und Reich. Hinter den Göttern halten ihre Gespanne, kaum von den Lenkern gebändigt; mit deren Rückenprofil schneidet die dramatische Mittelgruppe ab. In den Flügeln sitzen, hocken und lagern wieder Zuschauer, mehr oder minder von dem Vorgang in Anspruch genommen.

Man muss die Parthenongiebel mit den älteren von Ägina und Olympia vergleichen, um die Grösse des Fortschrittes zu ermessen. Dort eine starre äusserliche Symmetrie, am Parthenon zwar auch architektonischer Aufbau und Gleichgewicht der Massen, aber im einzelnen Freiheit, ermöglicht durch feinstes Abwägen aller Teile gegeneinander. In Ägina ein schematisches Kampfbild, im Ostgiebel von Olympia zwei als Gegner gedachte, doch an ihnen selbst nicht als solche bezeichnete Männer mit ihren zum Wettlauf bestimmten Viergespannen, alles in teils zeremoniöser, teils idyllischer Ruhe; im Westgiebel daselbst übertriebene Kraftposituren. Bald zu wenig, bald zu viel. Am Parthenon alles Leben, dramatisches Handeln, und doch schön beschlossene Form.

Der Stil ist gross, nicht bloss dass die Figuren gewaltig die Lebensgrösse übersteigen, sondern ihre Verhältnisse sind gross, in Vollendung dessen, was Polygnot begonnen. Dabei sind die Körper so lebensvoll, von schwellendem Fleisch und haltgebenden Knochen dahinter, dass man eine vollkommenere Naturwahrheit und Lebenswärme nicht denken zu können glaubt. Eine künstlerische Wirklichkeit, welcher sich der Beschauer bedingungslos ergibt.

Vollendet plastisch ist die Gewandung gebildet, der lang gesuchte Ausgleich zwischen der das Kleid wie eine andere Haut dem Leib knapp anschliessenden ägyp-



Sog. Theseus. Aus dem Ostgiebel des Parthenon.



Sog. Moiren (Parzen). Aus dem Ostgiebel des Parthenon.

tischen Kunstart und der die Körperformen versteckenden Gewandhülse der asiatischen Weise. Auf dem alles bestimmenden Grunde der Körperplastik ist eine reiche Stoffmasse ausgebreitet, aber aufgelöst in kräftig schattende Falten, bald in grossem Wurf, bald in unzähligen Fältchen, die Plastik der Glieder umrahmend, als Folie hebend und betonend.

Wunderbar sind in den Giebeln die Rosse. Die einstige Schönheit der Viergespanne vom Westgiebel ist leider nur noch aus kleinen Bruchstücken zu ahnen. Das Feuer der aus der Meerestiefe auftauchenden, den Kopf schüttelnden und mit offenen Nüstern dem morgendlichen Himmel entgegenwiehernden Sonnenrosse ist durch den Schleier der Verwitterung immer noch zu erkennen. Herrliches Leben aber atmet und sprüht der schönerhaltene Kopf des Tieres, welches Selene lenkte; dieser trockene Knochenbau, diese saftvollen Augen, diese Nüstern haben ihresgleichen nicht.



Kopf eines Rosses der Selene. Aus dem Ostgiebel des Parthenon.

Als Reliefs sind die Giebelgruppen des Parthenon gedacht wie alle anderen, und wie es jene ältesten Giebelreliefs von der Akropolis und die am Schatzhaus der Megareer zu Olympia auch technisch gewesen waren. Allerdings hatte bereits der pisistratische Burgtempel, dann der äginetische Athena- und der olympische Zeustempel frei und rund gearbeitete Figuren nur lose in den architektonischen Rahmen gestellt; so musste es denn auch am Parthenon aus technischen Ursachen geschehen. Selbst die Rückseiten dieser Figuren wie der Ägineten sind völlig ausgeführt, damit das Werk durchaus vollkommen sei. Weder in Ägina noch in Olympia war es gelungen, die Rücksicht auf den Beschauer mit der inneren Motivierung der Gruppe ganz zu versöhnen; hier ist es erreicht.

Während die Ägineten aussehen wie aus der Erztechnik in Marmor nur übersetzt, sind die Parthenonfiguren rein im Marmorstil geschaffen, darin gedacht und ausgeführt, als in diesem Sinne erste und doch gleich vollkommene Vertreter der Gattung. In den architektonischen Skulpturen des Parthenon hat Phidias, dürfen wir sagen, die attische Marmorbildnerei erzogen und in schnellstem Schritt von Stufe zu Stufe auf die Höhe gebracht. Die Blume der griechischen Kunst hat sich erschlossen, zu einer Fülle der Schönheit entfaltet.[1])

[1]) Giebel: Michaelis, Parthenon 162 Taf. 68. Vorlegeblätter VII 8. 9. VIII 11. Antike Denkm. I 6. 58. Sauer, Ath. Mitt. 1891, 59 Taf. 3. A. Smith, Catal. I 101. Collignon, Sculp-

Diese Kunst nun wirkt sich aus in den übrigen Skulpturen. Das Niketempelchen hat einen ringsumlaufenden Fries aufzuweisen, an der Ostseite mit sitzend und stehend gruppierten Göttern angefüllt, wo denn eine Zentralgruppe Stehender durch Sitzende von den Flügelgruppen gesondert wird, wie es auch an den Ostfriesen des Theseion und Parthenon geschehen war. An den drei anderen Seiten sind Kampfszenen geschildert, darin auch Reiter figurieren, Gruppen in mehr Feld, flüssiger gezeichnet, mit bewegterem Leben, fliegenderen Gewändern.[1])



Grabstein der Mnesagora.

Um ein vollständiges Gesamtbild von der attischen Marmorbildnerei der Epoche zu erhalten, müssen noch die tektonischen Skulpturen herangezogen werden, Grabsteine und Weihreliefs. Frühere Grabstelen der Epoche knüpfen stilistisch unmittelbar an die Vorblüte an, spätere verraten ihren Ursprung durch mehr oder minder nahe Verwandtschaft mit dem Parthenonfries. Die immer mannigfaltiger differenzierte Familiengruppe bevorzugt die mehr quadratische Bildfläche. Als Beispiel der so gemütvollen Familienbilder geben wir die liebenswürdige Stele der Mnesagora und ihres Brüderchens, welches an der Erde hockend die Händchen nach dem Vogel in ihrer Hand

ture II 18. Brunn-Bruckmann 186—192, Kopf Weber 362. Ostgiebel, Mittelgruppe: Rob. Schneider, Geburt der Athena 1880. Six, Jahrb. 1894, 83. Theseus: Robert, Marathonschlacht 1895, 32. Maass, Jahrb. 1896, 106. Schrader, Ath. Mitt. 1897, 112. Westgiebel: Malmberg, Jahrb. 1897, 92.

[1]) Ross, Tempel der Nike Taf. 11. 12. Le Bas-Reinach, Voyage, Architecture Taf. 9. 10. Koepp, Anzeiger 1895, 21. Collignon, Sculpture II 97. Sauer, Sog. Theseion 1899, 212.

ausstreckt. Bei der Freude an dem artigen Motiv braucht man sich nicht zu verhehlen, dass die damalige Kunststufe so hoch sie stand mit der Aufgabe ein Kind naturwahr zu gestalten und zu setzen, noch nicht ins Reine gekommen war. Kennzeichen der guten Zeit ist aber die treue saubere Arbeit. Unter dem Einfluss der vorherrschenden Tafelform geht auch die hohe Bohlenform zu quadratischem Bild über; sein bescheidenes Mass findet es in der geringen Breite der Stele. Vasen als Grabaufsätze, früher in Ton, jetzt in Marmor, Metallgefässe nachahmend, werden nun auch zu Trägern der Familiengruppen.[1])



Hermes holt Eurydike von Orpheus zurück.

Einen Sarkophag im Stil dieser edlen Kunstblüte gibt die Fürstengruft von Sidon an die Hand; in dessen anthropoïdem Hohlraum klingt zwar der Mumientypus noch nach, aber die Reliefs bilden die herkömmliche, längst griechisch gewordene Typik, Auszug, Jagd und Gelage, im Geiste der feinen Lebensempfindung unserer Epoche weiter.[2])

Unter den Weihreliefs nimmt das grosse eleusinische die erste Stelle ein, das in lebensgrossen Gestalten darstellt, wie Demeter dem Triptolemos das Weizenkorn überreicht, damit er die Frucht den Menschen mitteile; hinter ihm steht ihn kränzend Kora, eine Figur von schönstem Linienflusse. Jede der Frauen wiederholt einen statuarischen Typus, Triptolemos in seinem vom Gewand sich abhebenden Rückenprofil einen damals beliebten malerischen Gedanken. Aus der Zahl attischer Reliefs geben wir noch eine Abbildung des in mehreren Exemplaren erhaltenen Bildes mit Hermes, welcher die Eurydike von Orpheus zurückholt. Die ganze Zeichnung atmet

[1]) Köhler, Ath. Mitt. 1885, 359 Taf. 13. 14. Michaelis, Zeitschr. für bild. Kunst 1893, 198. Frühere Stelen, aus Paros: Antike Denkm. 1, 54; Pella: Brunn, Ath. Mitt. 1883, 87 Taf. 4; Thasos: Collignon, Sculpture I 274 Fig. 136; Athen: Conze, Grabreliefs Taf. 24. Aristylla 25. Jüngere: in Bologna und Ägina: Ant. Denkm. I 33, 1 und 3; Athen: Conze 172, Mnesagora 69. 79. 116 in Lansdowne. 118 Tynnias. Böotische Reiterreliefs: Kawwadias n. 828. Helbig n. 87. Bohlenform: 184 Antiphilos. 28 Eutamia.

[2]) Sog. Satrapensarkophag: Hamdy Bey-Reinach, Nécropole de Sidon 179 Taf. 20—22. Studniczka, Jahrb. 1894, 210.

den Geist der Phidiasepoche; es ist eine zartempfundene Komposition von höchstem Wert. Um nur eines herauszuheben, studiere man das Spiel der Hände des sich umwendenden Orpheus, der vertraulich ihm begegnenden Eurydike, des Hermes, dessen eigene Pein beim Ausrichten des unerwünschten Amtes in der Verlegenheitsgebärde der Rechten sich verrät. Noch wäre das Peliadenrelief und anderes anzuführen, doch wir brechen ab, weil das Mitgeteilte genügen wird, den Geist dieser wunderbaren Zeit anschaulich zu machen.[1])

Über die Malerei der Epoche lässt sich nichts weiter sagen, als dass die Meister um Polygnot wohl noch in Tätigkeit waren; es fehlt an Mitteln, die späteren Werke des Kreises auszusondern. Dagegen liegt für die bemalten Vasen ein reiches und leidlich datiertes Material vor, ein sehr schönes gleich für die weissgrundigen Lekythen, voran die mit dem Lieblingsnamen Hygiainon. Die Lekythen, wie auch die schwarzgrundigen Vasen, zeichnen sich durch klassische Schönheit der Zeichnung und Stimmung aus, den gleichzeitigen Skulpturen entsprechend. Auch darin gingen Bildhauerei und Malerei parallel, dass die vollendete Schönheit im Laufe der Epoche erst erworben ward; es fand noch eine verfolgbare Entwickelung innerhalb ihrer statt.

Aus den stilistischen Kriterien stellen wir die nun durchgehende reine Profilzeichnung der Augen voran. Die Ponderation der Vorblüte mit im Profil vorgesetztem Spielfuss behauptete sich noch weiter, daneben aber kommt neu auf, den Schwerpunkt nach vorn zu werfen, so dass der Spielfuss nachschleift. Damit wurde wie mit einem Zauberschlage der ganze Habitus der Gestalt verwandelt, umgegossen, das Eckigherbe der Vorblüte schmolz. Anfangs zeichnete man beide Füsse in Verkürzung; so Epigenes, neben dem noch Hegias und Polygnotos als frühere Meister zu nennen wären. Die ganz schöne Umzeichnung aber fand man erst, als man dazu überging, den Standfuss im Profil zu geben; da ward der Umriss fliessend, wir empfinden rhythmischen Wohllaut. Neue Gewandmotive, die in der Skulptur begegnen, wiederholen sich in den Malereien, so der Chiton als Unterkleid des Peplos; ein so malerisches und rein künstlerisches Motiv wie das Abheben des Rückenprofils vom lose fallenden Mantel mögen die Bildhauer des Triptolemos im eleusinischen Relief und des Knaben in der Peplosübergabe im Parthenonfries eher den Malern entlehnt haben.[2])

Von bemerkenswerten Gefässformen notieren wir die fortdauernd beliebte einfigurige Amphora, ferner die den Unvermählten aufs Grab gesetzte Lutrophore, die Hydrien, die mannigfachen Kratertypen, den Volutkrater, die Kelch- und die Glockenform. Sodann die Trinkschalen, die letzten ihrer Art, darunter die herrliche Klasse

---

[1]) Eleusinisches Relief: Collignon, Sculpture II 140 Fig. 68. Vergl. Triptolemos' Ausfahrt: Sauer, Ephim. 1893, 35 Taf. 8. Adorantenrelief vom Ilissos: Skias, Eph. 1894, 133. Archandros' Relief: Einzelverk. 1242. Anatheme aus Gomphoi: Robert, Ath. Mitt. 1900, 325 Taf. 4, 1; aus Theben: Roschers Lexikon I 2188 Abb.; aus Mantinea: Bull. hell. 1888, 376 Taf. 4. Wagensiegeranatheme: Amelung, Führer n. 123. Einzelverkauf 563. Orpheus: Klein, Praxiteles 1898, 95. Peliaden: Helbig n. 655. Peirithoos: eb. 870. Niobe: Sauer in Roschers Lexikon III 400. Iphigenie: v. Schneider, Serta Harteliana 287.

[2]) Vasen: Winter, Jüngere attische Vasen 1885. Milchhöfer, Jahrb. 1894, 59. Wolters, Zu griechische Agonen 1901, 22. Lekythen: Six, Bonner Studien 1890 Taf. 10—12. Murray, White ath. vases 1896 Taf. 2—5. 26B. Bosanquet, Journ. hell. 1899, 168. Füsse verkürzt: Mon. XI 53 Opfer. Epigenes: Klein, Meistersignaturen 186. Standfuss in Profil: Gerhard, Auserl. Vas. 184 Spende. Chiton: eb. 150 Spende. Rückenprofil: eb. 200 Hermes. Noch eine Parallele zum Parthenonfries: Robert, Arch. Zeit. 1878, 162.

im Stile der Kodrosschale, die so ganz auf der Höhe steht in der vornehmen Haltung der Männer und der zarten Weiblichkeit der Frauen, in den edelgeschnittenen Köpfen und der plastisch empfundenen Gewandung auf der Stilstufe der Parthenonskulpturen. Jünger als die Parthenos ist die Theseusschale des Aison und die Gigantenschale des Erginos und Aristophanes, letztere bereits auf der Grenze stehend, wie vollends die feingezeichneten Becher im Stil des Xenotimos. Endlich die Toilettebüchse, eine des Agathon, fernere mit Gold gehöht, wir nennen einen Sonnenaufgang und ein Parisurteil, alle eher frühen Stils, und der „Esel“ zum Schutz des Kniees bei der Handarbeit im Frauengemach. In der Ornamentik verleiht der neueingeführte Lorbeer den damit verzierten Gefässen, wenn er zum Beispiel einer Hydria wie ein Kranz um den Hals gelegt ist, einen edlen, der perikleischen Zeit würdigen Schmuck. Wie sehr die Maler seinen Wert zu schätzen wussten, geht aus seinem zunehmenden Gebrauch hervor; der Lorbeerkranz erscheint als Schildzier im Mittelpunkt eines Schalenrundes und als Kopfschmuck vieler Personen, die ihn sonst nicht zu tragen pflegten; Apollon selbst führt neben dem Kranz nun auch den grünenden Lorbeerstab.[1])

Polyklet.



Doryphoros. Neapel.

Wenn von den grössten Plasten des fünften Jahrhunderts die Rede ist, so werden Phidias und Polyklet genannt.

Polykleitos, nach Plinius aus Sikyon, während ihn Platon als Argiver bezeichnet. Mag die Angabe des Plinius, welche ihn zu einem Schüler des Hageladas macht, auch Anlass zu Zweifeln geben, so ist Polyklet doch als Glied der argivischen Schule zu betrachten, deren letzter namhaftester Meister eben Hageladas gewesen war. Wir sehen ihn an der Spitze einer Gruppe bedeutender Künstler, welche zum Teil durch Verwandtschaft ihm verbunden waren; auch sein Name kehrt in jüngerer Generation wieder, und es macht einige Schwierigkeit, die über-

[1]) Amphora: Mon. II 14 Euphorbos. Lutrophore: Furtwängler, Samml. Saburoff Taf. 58. 59. Hydria: Mon. IV 1 Triptolemos. Volutkrater: Schulz, Amazonenvase von Ruvo 1851. Mon. XI 19 Herakles im Olymp. Kelchkrater, Zweizonig: Hartwig, Röm. Mitt. 1897, 101; einheitlich: Furtwängler und Reichhold Taf. 7 Hephästs Rückkehr. Mon. XI 42 Aktäon. Schalen: Gerhard, Auserl. Vas. Taf. 291 Auszug; eb. 277 Palästra; 45 Triptolemos. Mon. II 15. 16 Auszug. Kodrosschale: Braun, Schale des Kodros 1843. Richards, Journ. hell. 1894, 195. Cec. Smith, Cat. Vas. Brit. Mus. II 1896, 108. Gräf, Jahrb. 1898, 65 Taf. 4. Hauser, Strena Helbig. 1900, 120, 3. Aison: Ant. Denkm. II Taf. 1. Sauer, Sog. Theseion 161. G. Körte, Strena Helbig. 170. Aristophanes: Berlin n. 2531. Xenotimos: Furtwängler, Anzeiger 1893, 91. Agathon: eb. 1895, 38. Sonnenaufgang: Saburoff, Taf. 63. Paris: eb. Taf. 61. Esel: Robert, Ephim. 1892, 247 Taf. 13. Hartwig, eb. 1897, 129 Taf. 9. 10.

lieferten Werke zwischen dem grösseren Meister des fünften und dem gleichnamigen des vierten Jahrhunderts zu verteilen. Fragliches beiseite lassend, darunter auch die etwelchen in der literarischen Tradition genannten Marmorwerke, halten wir uns an das Wesentliche.[1])

Im Sinne der argivischen Schule war Polyklet als Erzgiesser tätig, und Plinius sagt, er habe diese Kunst zur Vollkommenheit gebracht. Die Palästritenstatue war immer noch das tägliche Brot der Ateliers, die Läufer, Ringer, Boxer und Pankratiasten. So musste in einer rationalistischen, das will sagen, auf das Rationelle erpichten Zeit ein Augenblick kommen, wo der die Gestalt des jugendlichen Mannes ewig wiederholende Bildner sich gedrungen fühlte, des Probieres müde, eine sichere Regel für die Komposition zu finden, von der Vielheit der Einzelerscheinungen zur Einheit des Urbildes aufzusteigen. Vielleicht hat er den Funken des Gedankens am brennenden Herde zu Athen geholt; der Zauberstab aber war die Zahl, deren Wert Pythagoras gelehrt hatte. Polyklet konstruierte einen Kanon der Jünglingsgestalt und entwickelte die leitenden Gesichtspunkte in einem Schriftchen, welchem er das gleiche Wort „Kanon" zur Überschrift gab. Mit anderen Worten, er schrieb eine Proportionslehre des menschlichen Körpers, exemplifiziert am Männlichen in der Blüte seiner Jugend. Die Schönheit des Körpers, schrieb Polyklet, besteht im richtigen Verhältnis (der Symmetrie) der Glieder, der Finger untereinander und aller Finger zur Hand, der Hand zum Unterarm, des Unterarms zum Oberarm und überhaupt aller Glieder zu allen. An einem wohlgestalteten Menschen stehen alle Glieder in einem exakten Verhältnis wie zueinander, so zur ganzen Figur. Den Körper des Menschen hat die Natur also komponiert, dass das Gesicht ein Zehntel der ganzen Höhe sei, die Hand ebensoviel, der Kopf ein Achtel, Kopf und Hals zusammen ein Sechstel, Kopf und halbe Brust zusammen ein Viertel; die Gesichtshöhe selbst zerfällt in drei gleiche Teile: vom Kinn zur Nase, von da bis zur Nasenwurzel, endlich bis zum oberen Stirnrand; der Fuss ist ein Sechstel der Figurhöhe und so fort. Man kann die Figur eines Menschen in einen Kreis einschreiben, wenn man sie die Beine spreizen und die Hände heben lässt; setzt man dann die eine Zirkelspitze in den Nabel und schlägt mit der andern einen Kreis, so berührt er die Fingerspitzen und die Zehen. Ebenfalls in das Quadrat: denn die Klafterweite ist gleich der Scheitelhöhe.[2])

Nach den in seiner Schrift dargelegten Proportionen nun hatte Polyklet auch die Musterfigur, den „Kanon" ausgeführt. Dabei hatte er die Norm als Mittelmass verstanden, welches die Extreme vermeidet; weder zu lang noch zu kurz, weder zu fleischig noch zu mager, sollte die Gestalt in allem das rechte Mass einhalten, als das Urbild eines auf dem Schlachtfeld wie auf dem Ringplatz, aber auch im Reigen geschickten Jünglings. Also das bronzene Standbild eines Palästriten, wie im Schreiten fest auftretend, den linken Fuss zurückgesetzt, mithin analog der von den Malern damals eingeführten Ponderation, die um die Zeit auch in der attischen Plastik herrschend wurde, die Rechte lose hängend, in der linken Hand einen Speer schulternd, den Kopf

---

[1]) Polyklet: Furtwängler, Meisterwerke 413. Collignon, Sculpture I 485. Overbeck, Plastik I⁴ 507. Robert, Hermes 1900, 141. Winter, Museum V 1900, 69. Über Kleiton: Klein, Praxiteles 32; Urlichs u. Fick in Andresens Wochenschrift 1898, 1139. Mahler, Polyklet und seine Schule 1902.

[2]) Diels, Anzeiger 1889, 10. L. Urlichs, Griech. Kunstschriftsteller. Kalkmann, Proportionen 36. 42.

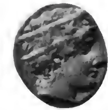
halb zur Linken gewendet, leise auch ein wenig geneigt, mit gescheiteltem Haar und geschlossenem Mund, stellt er sich vor uns als ein gleich rühmliches Denkmal des wohlgebildeten Epheben wie der polykletischen Kunst. Das erstrebte Ziel, eine in sich übereinstimmende Proportion, dergleichen der Vorblüte noch nicht beschieden gewesen war, ist in dem „Speerträger“ erreicht. Alles ist wohl erwogen, die Gliederstellung und die Verhältnisse, das Wesentliche der Muskulatur ist richtig vorgeführt, kräftig männlich, damit war die Aufgabe erschöpft. Wenn Plinius sagt, Polyklet habe den Doryphoros als einen manngleichen Knaben (*viriliter puerum*) gebildet, so ist es merkwürdig, dass der Torso einer Wiederholung im British Museum unverkennbar einen Knaben vorstellt, aber doch in den Verhältnissen des kräftigen jungen Mannes. Als ob es sich um ein Gegenstück handle, nennt Plinius in einem Atem als anderes Meisterwerk des Polyklet, für welches der hohe Preis von hundert Talenten (etwa 360000 Mark) gezahlt worden sei, einen Diadumenos, welchen er als zarter gebildeten Jüngling schildert (*molliter juvenem*). In der Stellung des Kanon, sonst in lässiger Haltung, legt er sich die breite und lange Binde um, welche dem athletischen Sieger zukommt, ein Motiv von künstlerischem Reiz. Die erhaltenen Nachbildungen bezeugen die weichere Auffassung; sie nähert sich phidiasischer Kunstart und lässt Einwirkung der letzteren auf den gereifteren Meister vermuten.[1])

Nicht bloss der Diadumenos, sondern auch die Mehrzahl der sonst erhaltenen Statuen polykletischen Stils befolgt mit gewissen Nuancen die Ponderation des Kanon. Auch dann entfernen sie sich nicht allzuweit von ihm, wenn sie mit dem andern Fuss auftreten, mehr schon, wenn sie den spielenden Fuss vorziehen. Polyklets Olympioniken, deren Basen ausgegraben wurden, Pythokles, Kyniskos und Xenokles, vertreten die drei Spielarten. Die Schematik der Oberfigur war natürlich weit reicher an Abwechslung; Motive des Agon und der Palästra überwogen, Hermes und Herakles schliessen sich an, beide in jugendlicher Palästritenbildung. So vielseitig konnte sich der Kanon entwickeln, den ein Kenner aber überall durchfühlte; man sieht, Polyklet hat den Mut seiner Überzeugung gehabt und seinen Kanon aufrichtig gemeint. Eine Ausnahme machten zwei am Boden hockend mit Astragalen spielende Knaben; es gab kein vollendeteres Werk, wenigstens nach dem Urteil der Kaiserzeit.[2])

Polyklet wagte sich nicht aus dem Kreis glatter Wangen, in diesen gehörte denn auch die weibliche Gestalt. Der Art waren zwei Kanephoren, Korbträgerinnen, welche mit gehobenen Händen flache Körbe mit heiligem Gerät auf den Köpfen tragen, nicht allzugross, doch von ausnehmender Anmut. Den Typus dieser in den Peplos gekleideten Mädchen mag man sich von den hiernächst zu besprechenden Amazonen abziehen. Plinius erzählt von einem Wettstreit der namhaftesten Künstler. Es handelte sich um Amazonenstatuen für den Tempel der ephesischen Artemis. Als sie geweiht werden sollten, wurde beschlossen, die anwesenden Künstler selbst darüber abstimmen zu lassen, welche als die beste gelten sollte. Das konnte nur die sein, welche alle für die beste nach der eigenen erklärten. Es traf die des Polyklet, dann kamen die andern,

[1]) Doryphoros: Friederichs, Der Doryphoros des Polyklet 1863. Helbig n. 59. Olympia III 250. Einzelverkauf 116. Mau, Röm. Mitt. 1900, 129. Diadumenos: Michaelis, Annali 1878, 6; Mon. X 49. Gräf, Jahrb. 1897, 81. Furtwängler, Bayer. Ak. Abh. 1897, 548. Paris, Mon. Piot IV 1897, 53 Taf. 8. 9. Studniczka, Jahreshefte 1899, 192. Mariani, Bull. com. 1901, 159 Taf. 9.

[2]) Näheres bei Furtwängler. Dazu Helbig n. 44. Anzeiger 1894, 25 Abb. 4. Petersen, Röm. Mitt. 1893, 101. Löwy, Strena Helbig, 1900, 182.

Hera. Münzen von Elis und Argos.



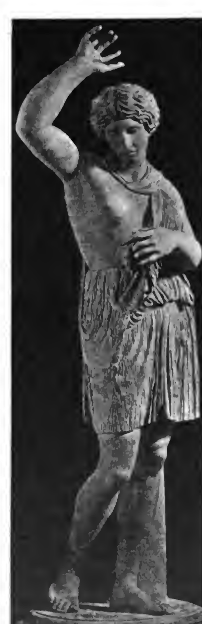
Pariser Gemme.



Nattersche Gemme.



Amazone I. Berlin.



Amazone II. Kapitol.



Amazone III. Vatikan.

des Phidias, Kresilas, Phradmon. Mag man von dieser Geschichte denken wie man will, so viel steht fest, dass sie einige Tatsachen zur Voraussetzung hat, die Existenz von Amazonenbildern der genannten Meister und den Vorzug, welcher der polykletischen von den Alten eingeräumt wurde. Sonst wissen wir über diese Amazonen nicht viel; die des Phidias stützte sich auf einen Speer, die Alten rühmten den Schluss des Mundes und die Nackenlinie. Nun haben wir Amazonenstatuen, welche als Kopieen von Arbeiten der Epoche zu betrachten sind; auch in der Komposition alle unter einander verwandt, tragen sie den gleichen aufgeschürzten ärmellosen Leibrock, welcher nur auf einer Schulter geschlossen ist und mindestens eine Brust frei lässt; alle ruhen fest auf einem Fuss und setzen den andern nur auf den Ballen; alle heben den gebeugten rechten Arm derart, dass die Hand an, auf oder über den Kopf hinweg kommt. Die schöne Pose ist in allen Fällen bedeutend motiviert.

Unsere Marmore lassen sich auf drei Typen zurückführen. Typus I (Berlin, Lansdowne, Sciarra, Braccio nuovo des Vatikan, Kleinbronze in Florenz). Eine ermattete, in den marmornen Exemplaren auch verwundete und mit dem linken Unterarm auf einen Pfeiler gestützte Amazone, welche die rechte Hand auf dem Haupte ruhen lässt; der linke Fuss steht etwas zurück wie am polykletischen Kanon, welchem die Figur auch in den Proportionen und dem ganzen Stil so nahe kommt, dass in ihr meist Polyklets Amazone gesehen worden ist. Typus II (Kapitol, Wörlitz). Besser als die falsch ergänzte kapitolinische Statue zeigt eine Pariser Gemme das Motiv. Die Amazone entfernt mit der Linken das Gewand von der Wunde an ihrer Brust. Die Rechte, auch hier gehoben, ruht aber nicht auf dem Kopfe, sondern stützt sich auf den Speer. Das Gewicht des Körpers wird diesmal vom linken Fuss getragen. Den Rücken bedeckt der Mantel. Schöner Ausdruck.

Typus III (Vatikan, Trier, Petworth). Das Motiv am besten wieder in einer Gemme. An der linken Hüfte hängt der Köcher mit untergebundenem Bogen. Der Kopf folgte der leisen Neigung der Oberfigur nach der Speerseite, das Gesicht war geradeaus gerichtet. Die Amazone hat den Rocksaum am linken Oberschenkel aufgenommen und unter den Gürtel gesteckt, um in der Bewegung nicht gehindert zu sein; dadurch ist die Draperie um so interessanter. An der linken Seite irgendwie verletzt, so dass sie den Fuss nur schonend aufsetzen kann, schleppt sie sich an der Lanze fort, mit den Handgriffen, wie sie beim Gebrauch einer Springstange üblich sind.[1])

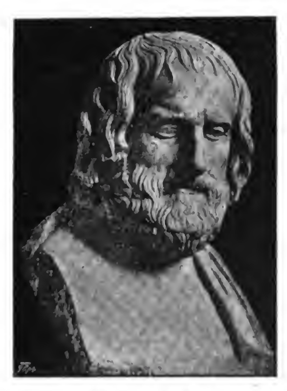
Sorgfalt und schöne Form, heisst es in einem antiken Urteil über Polyklet, findet man bei ihm mehr als bei anderen; aber damit doch etwas fehle, vermisst man die Gravität; habe er der menschlichen Gestalt schöne Form über die Natur gegeben, so sei er dagegen der göttlichen Würde nicht gerecht geworden. Und doch hat er ein bedeutendes Götterbild hinterlassen, die **Hera** von Argos, ein Seitenstück des Zeus zu Olympia, von gleich kostbarem Material, in annähernd gleicher Grösse und ihm sich anschliessend in der Komposition. Die königliche Göttin sass auf goldenem Thron, schleierlos, also weder als die Gattin des Himmelskönigs, noch als Braut bezeichnet; die Formen der weissen Arme liess das jungfräuliche Gewand unverhüllt, und der Frühlingsvogel auf dem Szepterknauf erinnerte an die Liebe des Zeus. Auf dem

---

[1]) Amazonen: Michaelis, Jahrbuch 1886, 14. Gräf bei Pauly-Wissowa I 1785. Typ I: Helbig n. 33. Winter, Museum V 71. Amelung, Führer n. 264. Typ II: Helbig n. 515. Furtwängler, Gemmen 1900, 242. Typ III: Helbig n. 199.

Haupte trug sie eine Krone mit Chariten und Horen im Kreise besetzt, in der Rechten den Granatapfel. Antike Nachbildungen sind noch nicht sicher ermittelt worden; am meisten lässt sich aus Münzen gewinnen. Der Tempel der Hera war 424 abgebrannt und wurde alsbald neugebaut. Da nun Plinius die neunzigste Olympiade, das Jahr 420 als Epoche des Polyklet bezeichnet, so wird hiermit das Jahr der Weihung seiner für den Neubau gearbeiteten Hera gemeint sein, die jedenfalls sein grösstes Werk war und wesentlich dazu beigetragen hat, seinen Namen berühmt zu machen. Dann aber war Polyklet eher jünger als Phidias, hat ihn überlebt und ragt in die nächste Epoche hinein.[1])

Epoche des korinthischen Stils.



Euripides. Neapel.

Das fünfte Jahrhundert brachte die erste grosse Blüte der Kunst, das nahende vierte die zweite. Man wird richtiger sagen, die eine Blüte der griechischen Kunst erstreckte sich durch beide Jahrhunderte, aber aus der Menge bedeutender Künstler erheben sich als zwei überragende Gipfel Phidias im fünften, Praxiteles im vierten. Denn in ununterbrochenem Flusse strömte die Fülle des Schönen dahin, das Alte brach nicht ab, doch immer Neues tauchte auf, immer feinfühliger arbeitete die Künstlerhand. Wie wir vordem das Ausreifen der Kunst zur Ernte welche Perikles schnitt von Tag zu Tag verfolgten, so dürfen wir auch nicht alle Meister und alle Werke des anschliessenden Jahrhunderts zusammenwerfen, sondern müssen die Phasen der Entwickelung auch hier auseinanderhalten. Manches Jahrzehnt neuer Vorbereitung musste aufgewendet werden, bis der Meister des Jahrhunderts erstand und bis er seinen Zenith erreichte. Eine Übergangszeit ist es, welche den Ausgang des fünften und den Anfang des vierten Jahrhunderts füllt, ohne scharfe Grenze weder nach oben noch nach unten. Immer bestimmen wir die Epochen nach ihren leuchtenden Höhepunkten, nicht nach ihren verschwimmenden Grenzen. Auch die Übergangszeit hat ihre eigentümlichen Werte, ihre hellen Lichter.

In den äusseren Verhältnissen bezeichnet der peloponnesische Krieg, welcher das griechische Leben in seinen Tiefen aufwühlte, die Wende der Zeiten (431—404). Gleich zu Anfang fiel Perikles der Pest zum Opfer. Wohl brachte Athen noch tüchtige Männer hervor, aber neuartige Gestalten treten in den Vordergrund, der Bourgeoisdemagog Kleon, Alkibiades das Meteor. Auf dem Gebiete der Dichtkunst erhält die Tragödie ihr drittes Angesicht durch Euripides, den Modernen, mit seinem erschütternden Pathos, aber auch seiner Sentimentalität und seiner Rhetorik, den Kenner des Frauen-

[1]) Hera: Hitzig-Blümner, Paus. I 565. Waldstein, Journ. hell. 1901, 30 Taf. 2. 3.

herzens mit den Zügen der Gutheit. Aristophanes, der markige Zeichner, beschliesst den Reigen der grossen Poesie.

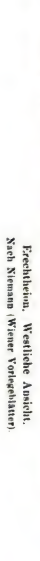
Die Menschheit fand Ursache, forschende Blicke in die Tiefe ihres Innern zu richten. Euripides brachte die psychologische Tragödie, den Seelenkampf der Medea auf die Bühne, Sokrates setzte sein Leben an die Ergründung einer rationellen Ethik. Darauf stiftete Platon die Hochschule zur wissenschaftlichen Erziehung der Staatsbürger.

Unterdessen fuhren die Griechen fort, sich in immer neuen Kämpfen zu zerfleischen. Athen betrachtete seine Niederlage durchaus nicht als für immer besiegelt. Im Gegenteil, Konon gewann einen Seesieg über die spartanische Flotte bei Knidos und stiftete einen Kultus der knidischen Aphrodite im Piräus (394). Und abermals gewann Chabrias einen Sieg über die Spartaner; Timotheos, der Sohn Konons, umsegelte den Peloponnes und nötigte Sparta zum Friedensschluss (375).

Denkmäler der Übergangszeit.

Unter den Bauten der Akropolis gehört das marmorne Erechtheion, dessen Beginn nicht überliefert ist, eher der neuen Epoche an; es war 408 noch im Bau. Es enthielt zwei Haupträume, dos-à-dos angeordnet, die östlich blickende Cella der Athena Polias und das Heiligtum des Poseidon Erechtheus. Um die genannte Zeit war Philokles Architekt des Baues.

Über dem Nordrand der Burg erhob sich der Tempel auf abgestuftem Niveau mit kompliziertem Grundriss und ungewöhnlichem Aufbau. Auf dem Scheitel der Burg lief der Hauptweg zwischen dem Parthenon und dem halbzerstörten und zum völligen Abbruch bestimmten vorpersischen Tempel hin. Hatte dieser gerade noch auf der Kante des Burgscheitels gestanden, so kam das nördlich hinausgerückte Erechtheion bereits auf die erste tiefergelegene Terrasse des dortigen Abhanges, lehnte sich aber mit der südlichen Lang- und auch der östlichen Schmalseite an die Oberterrasse. Der Architekt verstand seine Aufgabe dahin, das Gebäude so auszubilden, dass es in der Hauptansicht, das heisst für die auf dem oberen Wege Verkehrenden als auf dem oberen Niveau sich erhebend erscheinen sollte. Von diesem aus erhob sich die lange Südseite tatsächlich, wenn nicht materiell, so doch für das Auge; ebenso die schmale Ostfront; hier sollte man durch eine sechssäulige Vorhalle in die Poliascella treten. Die dem Poseidon geweihte Westcella erhielt das Niveau der tieferen Nordwestterrasse und eine Tür in der Westfront; letztere aber musste ein Scheinbau werden. Damit für die von den Propyläen Heraufkommenden auch das Westhaus auf dem Niveau der Strasse zu stehen scheine, wurde die Westfront zweistöckig gegliedert; das obere Hauptgeschoss, für dessen Fusslinie man das obere Niveau zu Grunde legte, wurde in Scheinarchitektur als viersäulige Halle in antis ausgebildet, das heisst, der Wand wurden zwei Pilaster und vier Halbsäulen vorgelegt. Das Untergeschoss mit der Tür blieb architektonisch untergeordnet; die Tür ging zunächst in ein Vorhaus, aus welchem noch zwei seitliche Türen ins Freie führten. Rechts hinaustretend fand man eine Treppe zur Oberterrasse, überdeckt von der Korenhalle, einer Art Veranda, welche über den südlichen Vorplatz und die Strasse hinweg auf den Parthenon blickte; auf einer an drei Seiten herumgeführten Brustwehr standen sechs Jungfrauengestalten als Gebälkträgerinnen, vier in der Front, noch je eine hinter den Eckfiguren. Links führte aus dem Vorhaus die abnorm hierhin angeordnete Haupttür; die vorgelegte Nordhalle



Erechtheion. Westliche Ansicht.
Nach Niemann (Wiener Vorlegeblätter).

gehört der letzten Bauzeit an. An der Nordostecke führt noch eine Freitreppe zurück auf das obere Niveau, zunächst zum Vorplatz der Poliasecella.

Auf der Höhe der Klassizität ein malerischer Bau.

Das Erechtheion gibt den jonischen Stil in einer Spielart wieder, welche wohl als attisch-jonisch bezeichnet worden ist. Nicht allein steht die Säule auf der sogenannten attischen Basis, sondern unter dem Kapitell erscheint noch ein den Propyläen sowie dem Nike- und Ilissostempel fehlendes Halsband; es war dies aber keine neue Erfindung, sondern der jonischen Mutterkunst, dem samischen Heräon entlehnte Form. Während in der anderen Weise die Voluten überhingen und der Schaftkopf von unten her in das Kapitell eindrang, also der Säulenkopf gewissermassen in den Schultern stak, so erhebt sich das Kapitell jetzt frei über den Schaftkopf, die Säule wird schlank und elegant. Am Kapitell selbst macht sich ein Gurtgeflecht bemerkbar, mit welchem das Zwischenstück über dem Echinus dekoriert ward. Vermutlich zu den letzten Ausführungen an diesem schönen Bauwerk gehört die Nordhalle; nicht deshalb an sich, weil ihre Dekoration reicher ist als die so edle der übrigen Gebäudeteile, sondern weil der in letzteren eben nur anklingende nachher zu besprechende neue Stil in den Verzierungen der Nordhalle sich schon breiter entfaltet. Das Palmettenband der sechs Säulen und der Wand von Pilaster zu Pilaster entwickelt den neuen Stil bereits weiter. Sodann die grosse Prachttür mit dem dreifach abgetreppten Rahmen und der konsolengetragenen Krönung hat zwar in den Rosetten, Eierstäben und Astragalen, auch der Palmettereihe an der krönenden Sima durchaus überlieferte Zierelemente verwendet; aber abgesehen von der unübertrefflichen Schönheit der Zeichnung und Meisselung ist auch sie von dem neuen Geschmack beeinflusst. Die Kapitelle mit ihren Doppelvoluten, dem Flechtband über dem skulpierten Echinus und dem palmettierten Hals, entsprechend die Antenkapitelle mit ihren Kymatien und ebenfalls der Palmettenreihe, all das ist das Feinste in Meisselarbeit, es ist wie Goldschmiedekunst. Bereits vorbereitet war eine Neuerung in koloristischer Hinsicht. Treffend hatte Mnesikles den schwarzblauen eleusinischen Marmor angewandt, um unterhalb der Stufen der Propyläen eine dunkle Linie zu ziehen, welche den Torbau vom steil ansteigenden Anfang reinlich abheben sollte. Nun wurde der jonische Fries des Erechtheion aus demselben eleusinischen Stein in glatten Tafeln aufgesetzt und das Figürliche, aus weissem Marmor geschnitten, auf den schwarzblauen Grund mit Stiften geheftet. Es war einerseits ein Schritt zur Abwendung von der kolorierenden Polychromie, ein Durchgangsstadium zu rein plastischer Wirkung, andererseits aber ein Vorläufer der späteren Polylithie.[1])

Indes auf die Grenzen der Stadt und Landschaft sah sich die attische Kunst nicht mehr beschränkt; wir sehen ihren Geltungsbereich nun mehr und mehr wachsen bis zu einer überherrschenden Stellung. Nicht gar weit von Olympia, hoch droben auf dem westarkadischen Gebirge, in entlegener Waldschlucht, Bassae genannt, oberhalb der Stadt Phigalia, erhob sich, so heisst es, nach dem Ende der grossen Pest ein Tempel für Apollon als den Nothelfer (Epikurios). Iktinos, der Architekt des Parthenon, war sein Baumeister. An der Stelle hatte, wie es scheint, ein Kapelle gestanden; wie in allen griechischen Tempeln schaute das Bild des Gottes, vor der Rückwand aufgestellt, durch die Tür nach Osten. Dieser Raum für das Bild und

---

[1]) Erechtheion: Hitzig-Blümner, Paus. I 284. Frazer, II 330. Philokles: Jahn-Michaelis, Arx Athenarum 1901, 99, 22.

seine Orientierung wurden als altheilig beibehalten, aber in den grösseren Neubau aufgenommen. Weil nun der verfügbare Platz sich nicht ostwestlich erstreckte (hier fiel das Terrain scharf ab), sondern nordsüdlich, so blieb nur übrig, einen grossen Säulensaal nördlich anzustossen, dem Haus ferner Pronaos und Opisthodom *in antis* vorzulegen und das Ganze mit einer Ringhalle zu umziehen; so ist es gekommen, dass dieser Tempel seine schmale Front, sonstigem Brauche entgegen, nach Norden kehrt, daneben aber eine gleich ungewöhnliche seitliche Tür nach Osten hat. Äusserlich ist es ein dorischer Peripteros, im Innern treten aus den Hauptwänden je fünf Pfeiler hervor,



Antenkapitell vom Erechtheion.

vorn als Dreiviertelsäulen gebildet; die Längsreihen sind am Ende durch eine Querreihe verbunden, zugleich die Trennung zwischen Saal und Bildraum. Zum ersten Male nun begegnet hier die Verwendung dorischer und jonischer Säulen an einem und demselben Tempel; die inneren Säulen nämlich sind altjonisch, der runde Schwung des Voluteuganges erinnert sogar an die Reliefsäulchen von Jasilikaja. Ganz etwas Neues aber erscheint an der südlichen Mittelsäule, die mit den Ecksäulen der Längsreihen die Querreihe ausmacht; ihr Kapitell ist korinthisch. Über dem Gebälk des Mittelraums endlich lief ein jonischer Fries ringsum, zum ersten Male Skulpturenschmuck im Innern des Tempels.[1])

[1]) Bassae: Frazer, Pausanias IV 393. V 625. Iwanoff, Archit. Stud. I. 1892 Taf. 36. 37.



Lykisches Felsengrab.
(Gailhabaud-Lohde.)



Nereïdenmonument von Xanthos. (Falkener.)

Im Peloponnes erbaute Eupolemos für die Hera von Argos nach dem Brande von 424 einen neuen Tempel, einen dorischen Peripteros hexastylos mit jonischer Inneuverzierung.[1])

Es hat seine kulturgeschichtliche Bedeutung, dass seit dem fünften Jahrhundert der Kultus des Asklepios einen neuen Aufschwung nahm und von seiner Hauptstätte in Epidauros aus an die Zentren des griechischen Lebens sich verpflanzte. Noch im fünften Jahrhundert fand er in Athen Aufnahme, und es scheinen nicht die unbedeutendsten Männer gewesen zu sein, welche sich dafür interessierten. Notwendig drückte sich dieser Aufschwung des Kultes auch baulich aus; sowohl in Epidauros wie in Athen erhoben sich dem Heilgott neue Tempel, umgeben von den Säulenhallen zum Gebrauch der Heilungsbedürftigen, und die Heiligtümer füllten sich mit Weihinschriften und Weihreliefs. Das Asklepieion bei Epidauros hat eine Fülle architektonischer und skulptureller Monumente hinterlassen, von den merkwürdigen Inschriften nicht zu reden: ausser dem dorischen Tempel des Asklepios, dessen Architekt Theodotos war, einen ebenfalls dorischen Artemistempel, prostyl, im Innern dreiseitig peristyl; dann einen Rundbau, die

[1]) Heräon: Hitzig-Blümner, Paus. I 563.

Thymele, von Pausanias Tholos genannt, peripteral und peristyl, eine lange Halle jonischen Stils, zweischiffig, zur Hälfte mit einem Unterstock, weil hier auf tieferem Niveau stehend, und mit Strebepfeilern besetzt. Soweit scheinen die epidaurischen Gebäude der letzten Zeit unserer Epoche anzugehören, die Tholos nur in ihrem dorischen Aussenbau.[1])

In Olympia erhielt das Pelopion ein neues Tor und ausserhalb der Altis wurden zwei Wohngebäude errichtet, das von einigen auf den Theekoleon gedeutete und der Südostbau. Beide besassen Säulen, jenes am inneren Hof, dieses in der Fassade; auch das in Platons Protagoras vorausgesetzte Haus des Kallias besass ein Peristyl mit anschliessenden Räumen, gleich innerhalb des Eingangs.[2])

Aber bis nach dem entlegenen Lykien, das ja längst eine Pflegstätte der Kunst war, einer vom nahen Jonien abhängigen, wehte der attische Geist hinüber. Es scheint, als legten die lykischen Herren Wert darauf, immer auf der Höhe des Geschmacks zu sein. An den Felsgräbern wurde der altlykische Zimmermannsstil durch den jonischen Säulenbau überwunden; altjonisch scheint auch der Mangel eines Frieses sowie auch das Kapitell, aber die Basis ist attisch. Am reichsten ausgebildet stellt sich das sogenannte Nereïdenmonument von Xanthos dar; der Baumeister legte die alte Pyrgosform zu Grunde, vergrösserte und hellenisierte sie aber: dem Oberbau gab er die Gestalt eines jonischen Tempels und modelte die Architekturformen nach dem Erechtheion.[3])

Akanthus.

Nunmehr betrachten wir den mehrfach angekündigten neuen Stil im architektonischen Ornament. Sein Kennzeichen ist eine aus Naturbeobachtung hervorgegangene phantasievollere Ausbildung der überkommenen Grundformen. Waren letztere auch einst aus Nachbildung natürlicher Pflanzenformen, wie Lotusblumen und Palmwipfel, hervorgegangen, so hatte einerseits ihre von Anfang an beschränkte Naturauffassung, andererseits die noch unfreie Technik, endlich die das Leben ertötende stete Wiederholung zu einer Erstarrung der Motive geführt. Diese nach ihrer Urbedeutung nicht mehr recht verständlichen Zierformen hatten die älteren Griechen mit ihrer ganzen Kunst der Zeichnung durchgearbeitet und zu einem grossen Reichtum mannigfaltiger Linienspiele auszubilden gewusst. Neuerdings aber begannen die Ornamentzeichner zur Natur selbst zurückzukehren und aus dem ewig frischen Mutterborn Elemente neuen Lebens zu schöpfen. Es sind aber nicht die landfremden Gewächse, Palme oder Lotus, zu deren Studium die Künstler sich wendeten, sondern was ihnen an schönen Pflanzenformen die eigene Heimat vor die Augen brachte, daraus entnahmen sie die neuen Motive. Darum aber brachen auch sie nicht mit der Tradition; nicht revolutionär, sondern reformierend, regenerierend wussten sie mit zarter Hand das Alte in den neuen Charakter schrittweise überzuführen.

---

[1]) Athen: Köhler, Ath. Mitt. 1877, 245. Hitzig-Blümner, Paus. I 237. Frazer II 234. Epidauros: Cavvadias, Fouilles d'Epidaure 1893; Ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ ἐν Ἐπιδαύρῳ 1900. Defrasse et Lechat, Epidaure 1895. Hitzig-Blümner I 608. Theodotos: Kabbadias, Ephim. 1886, 173.

[2]) Pelopion: Dörpfeld, Olympia Ergebnisse II 56 Taf. 42. Theekoleon: Blümner-Hitzig, Paus. II 381. Südostbau: Ergebn. II 73. Wernicke, Jahrb. 1894, 133. Kallias: Platon Prot. 314. 315. Bie, Jahrb. 1891, 5.

[3]) Lykien: Benndorf, Reisen in Lykien 1884; Petersen, desgl. 1889. G. Hirschfeld, Paphlag. Felsgräber z. E. Nereïdenmonument: Michaelis, Annali 1874, 216. 1875, 68. Mon. X 11—18. A. Smith, Cat. sculpt. Brit. Mus. II 1900, 1.



Sima aus Olympia.



Grabstele aus Salamis. Athen. Unten abgebrochen.

Hauptvorbild war der Bärenklau *(Acanthus)*, welcher in Griechenland gedeiht. Vom Schaft legen sich breitfüssige Blätter auseinander, die Stützblätter für die Blüten. Das buchtig parallelrippige Blatt ist ausgebaucht und hat gezackten Rand, besitzt also zwiefache plastische Eigenschaften. Von diesem prächtigen Naturgebilde hat die Kunst nur das fruchtbare Motiv entlehnt, aus ihm und anderen Elementen ihre phantasievollen Schöpfungen mit Freiheit aufgebaut.

Zuerst wurde die Palmette der Umwandlung unterzogen. Man erinnert sich, dass die Palmette aus der Fuge zweier symmetrisch zusammenstossender Bänder hervorwächst, welche die Griechen S förmig bildeten. Ebenso bei der Palmettereihe. Diese Bänder waren ganz schematisch gezeichnet, in ziemlicher Breite

zwischen zwei parallelen Umrisslinien verlaufend. Ganz neu stilisiert ist nun der Palmettenfries unter dem Antenkapitell des Erechtheion: die S bänder sind nach Analogie von Pflanzenstengeln stilisiert, dünn und gerieft. Überdies löst sich kurz vor jedem Ende ein Deckblatt ab, aus welchem die Fortsetzung des Stengels herauswächst. Der Prozess hat bereits auch die Palmetten, sowie die mit denselben wechselnden Blumen ergriffen; beide kommen aus gerippten Stützblättern, die Palmetteblätter selbst sind ausgehöhlt, die Blumenblätter gerieft. Noch reicher ist das Ornament an der Nordhalle des Erechtheion gebildet; ein drittes Blatt löst sich vom Mittelteil des Stengels, unter jedem Blatt setzt der Stengel mit einem Knoten ab. Und während am Parthenon die Palmetten von einer Linie umzogen waren, sind diese Linien hier zu Ranken entwickelt, welche aus den die Palmette tragenden S förmigen Stengeln sich erheben und in Blätter, Ranken und Blumen sich auflösen. Nach diesem Vorbild ist unter anderem auch ein Fries am Asklepiostempel zu Epidauros verziert worden.

Hierbei, das würde sagen auf halbem Wege, konnte der Regenerationsprozess nicht stehen bleiben; denn diese nach zwei entgegengesetzten Seiten, polarisch wachsenden Stengel widersprachen zu sehr der Natur. Damit der Gedanke Wahrscheinlichkeit habe, musste der Stengel Anfang und Ende unterscheiden lassen, musste dort aus einem Deckblatt entspringen, um hier in einer Ranke zu endigen. Wie das geschah, lehre eine Sima aus Olympia. Neben deren Löwenköpfen sieht man je ein grosses gewelltes Deckblatt; aus diesem kommt der kräftige, jetzt mehrfach gerippte Stengel hervor, welcher alsbald aus einem zweiten Blatt eine Doppelranke entsendet, die kleinere wendet sich rückwärts, während die grössere erst aus einem letzten Deckblättchen ihre Endvoluten sich entwickeln lässt.

Die Palmette selbst erfährt eine Umwandlung. Ihre Blätter erhalten statt der bisherigen kolbenförmigen Endigung eine Spitze. Und während bisher die seitlichen Blätter sich nach aussen neigten, wenden sie jetzt ihre Spitze nach oben, als wollten sie das Mittelblatt wie Feuerflammen umschliessen. Das Mittelblatt selbst aber ist an der olympischen Sima und so öfter ganz unterdrückt, die obersten Seitenblätter umschliessen einen leeren Raum, dessen Gestalt noch genau der ursprünglichen Kolbenform des Blattes entspricht. Fast scheint es, als ob jene Aushöhlung der Blätter, welche wir am Palmettefries des Erechtheion beobachteten, zur völligen Verflüchtigung des Mittelblattes geführt hätte.

Was wir hier am Palmettefries einer Sima studiert haben, wiederholt sich an Stirnziegel- und Grabsteinkrönungen; hier tritt das neue Ornament noch früher auf als in der Architektur. Wir begnügen uns, das Gesetz auszusprechen und die Bemerkung hinzuzufügen, dass in der Anwendung der schöpferischen Phantasie ein grosser Spielraum blieb, dessen sich die Steinmetzen auch mit Lust bedienten.[1])

Wie nun das Akanthusblatt immer weiter um sich greift, kann ein Blick auf die hängenden Konsolen an der Nordtür des Erechtheion lehren. In der Grundform bilden sie eine S förmige Volute, welche im Charakter der Kapitellvoluten bleibt. Die Zwickel sind mit lebendigen Ranken gefüllt; unterwärts legt sich eine Gruppe von Akanthusblättern heraus.

---

[1]) Milchhöfer, Ath. Mitt. 1880, 167. 185. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen. Furtwängler, Sammlung Saburoff 7. Meurer, Jahrb. 1896, 117 Das griechische Akanthusornament. Pfeilerkapitelle mit Voluten und Palmetten: Koldewey-Puchstein, Tempel 76. Dreifussträger in Form einer Akanthuspflanze: Homolle, Bull. hell. 1897, 603.

Nun aber ward das neue Prinzip naturalistischer Ornamentik auch auf das Kapitell angewendet, und es entstand die dritte, die korinthische Ordnung.

Ein erstes korinthisches Kapitell fanden wir im Innern des Tempels zu Bassä; mitten zwischen jonischen Säulen und unter gemeinschaftlichem jonischem Gebälk tauchte die korinthische Säule auf. Mit anderen Worten, diese korinthische Säule ist eine Schwester der nebenstehenden jonischen, sie ist Glied einer jonischen Architektur. Und so werden wir weiterhin finden, dass die Tempel korinthischer Ordnung in allem übrigen, Stufen, Säulenbasis und Säulenschaft, Architrav, Fries und Dachkranz, tatsächlich jonische Tempel sind, nur das Kapitell ist eigen, und welche anderen Glieder vom Stil des Kapitells etwa noch beeinflusst wurden. In diesem eigenartigen Kapitell ist aber nicht etwas Fremdartiges und die Einheitlichkeit des jonischen Systems Störendes eingeführt worden, sondern es ist aus derselben Formenwelt, davon der jonische ein Spross war, auch selbst entwickelt, nicht allerdings aus der im griechischen Grossbau herrschenden jonischen Form des Volutenkapitells, vielmehr aus der Spielart, welche nach einem bedeutenden Funde äolisch genannt zu werden pflegt. Es kommt im griechischen Gebiete sowohl als Krönung von Thron- und Lagerpfosten, wie auch in Architekturen zum Beispiel auf Vasenbildern vor.

Das Volutensystem des korinthischen Kapitells nämlich unterscheidet sich vom jonischen durch die andere Führung der Volutenstiele. Während am jonischen Kapitell dieselben ineinander verlaufen, oder anders ausgedrückt, während dort eine wagrechte Linie ihre herabhängenden Enden links und rechts zu je einer grossen Spirale einrollt, steigen am korinthischen Kapitell getrennte Volutenstiele senkrecht aus dem Schaftkopf oder Kapitellboden auf, legen sich allmählich leise nach aussen, um endlich ihre Enden einzurollen.

Das korinthische Kapitell in seinem ältesten Stil liegt nur in ungenügenden Zeichnungen des leider verlorenen Exemplares von Bassä vor, dessen Schöpfung wir dem Iktinos zuschreiben müssen. Betrachten wir es vorläufig einseitig, indem wir nur eine seiner vier Frontseiten ins Auge fassen, so bemerken wir alsbald die grossen hochgestielten Voluten rechts und links. Gepaart mit jedem Hauptstengel steigt ein Nebenschoss auf, welcher, in halber Höhe des Kapitells angekommen, sich sogleich einrollend ebenfalls eine Volute bildet. An jeder Front des Kapitells kommen sich zwei dieser Ranken entgegen und berühren sich mit ihren Rundungen. Auf der hier gebildeten Fuge sitzt eine Palmette, wie sie auch sonst aus der Fuge zweier symmetrisch zusammenstossender Bandeinrollungen zu erwachsen pflegte; sie erreicht mit ihrer Spitze den oberen Rand des Kapitells und stösst an den Unterrand der Deckplatte. Dieses Gerüst von Stengeln und Voluten, nebst der frontalen Palmette, ist im alten Stil erwachsen und bleibt zunächst in dessen Charakter; man beachte die bandartig schematische Zeichnung der Stengel sowohl in ihrem aufsteigenden, wie in ihrem sich einrollenden Teil.

Gleich bei dem ersten uns bekannten korinthischen Kapitell tritt nun aber bereits das Akanthusblatt zu dem noch im alten Stil gezeichneten Gerüst. Von unten herauf, vom Kapitellboden, wächst das Kraut heran, niedrig und bescheiden. Von Anfang aber erscheint es in zwei Blattreihen übereinander; hinter den Zwischenräumen der unteren Blätter erheben sich die höher getriebenen Blätter der zweiten Reihe. Es macht sich eine gewisse Disharmonie fühlbar zwischen dem archaischen Schematismus der Stengel und dem Naturalismus der Akanthusblätter neuen Stils; auch in diesem

Falle konnte letzterer nicht auf halbem Wege stehen bleiben, er musste auch die Stengel in seinem Sinne umarbeiten, ganz so, wie er die palmettentragenden Bänder der vorbesprochenen Akroterien naturalistisch umgebildet hat. Vollendet aber ward die Umarbeitung erst im Laufe des vierten Jahrhunderts.

Wir haben das äussere Gewand des korinthischen Kapitells in seiner Entstehung begreiflich zu machen gesucht; noch aber bleiben einige Fragen zu beantworten, welche Richtung und Kernform des Kapitells betreffen.

Das Pfühl des tirynthischen, der Echinus des dorischen Säulenknaufs waren wie abgedreht, also allseitig gerichtet. Das jonische Kapitell war entschieden frontal gerichtet, einseitig, mit scharfer Unterscheidung von Vorder- und Nebenseiten. Das korinthische ist ebenso bestimmt vierseitig gerichtet; an jeder der angenommenen vier Seiten bietet es dasselbe Bild. In dieser vierseitigen Richtung tritt das Kapitell somit dem dorischen und jonischen neuartig gegenüber; um in der ältern Kunst Vorläufer für diese Erscheinung nachzuweisen, müssen wir auf die „protokorinthischen“ Kapitelle Ägyptens (auch aus Assyrien werden verwandte Erscheinungen angeführt) zurückgreifen.

An jeder der vier Seiten ist die nämliche Dekoration, das System der Stielvoluten wiederholt; diese vier Systeme stehen in keinem organischen Zusammenhang, ihr Nebeneinander scheint in der Tat nur aus viermaliger Wiederholung desselben Einzelmotivs entstanden. Was sie zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfasst, das ist erst der Doppelkranz von Akanthusblättern, welcher die Anfänge der Stiele umschliesst, als der Blattkelch, aus welchem die Blütenstengel hervorwachsen.

An der Grundform des korinthischen Kapitells fällt das Hochformat zumeist in die Augen; bei den älteren Exemplaren ist die Höhe ohne die Deckplatte gleich dem untern Durchmesser, das Kapitell also in seinem kompakten Teil, unter Abrechnung der locker heraustretenden Eckvoluten, nach den Hauptdimensionen kubisch gebaut. Das dorische und jonische Kapitell sind wesentlich niedriger und breiter, jenes ist zwischen drei- und fünfmal so breit als Echinus und Hals zusammen hoch. Bereits beim Kapitell des Erechtheion, dem attisch-jonischen, bemerkten wir das Streben nach höherer, schlankerer Bildung. Diesem Verlangen voll Rechnung zu tragen, konnte nur durch Annahme einer neuen Grundform gelingen, welcher das Hochformat von vornherein eignete. Im Zuschnitt ist die Kernform dem ägyptischen Kelchkapitell verwandt und sein Schema dasjenige des antiken hohen Arbeitskorbes der Frauen, des Kalathos. Vom runden Säulenstamm aufwachsend, hat das Kalathoskapitell überall kreisförmigen Querschnitt. Von unten her mit leiser Ausbauchung aufsteigend, legt es sich weiter oben sanft hinaus, ein steiles Kehlprofil zeichnend. Mit seiner obersten und weitesten Ausbreitung schmiegt es sich an die Unterfläche des Abacus und lässt nur die vier Ecken frei; hier legen sich nun die Eckvoluten unter. Damit ist ein neuer Gewinn erzielt, ein Fortschritt gegenüber dem dorischen Kapitell erreicht; denn dort erhob sich, durch den runden Säulenschaft bedingt, Hals und Echinus kreisrund, traten die Ecken des Abacus frei über den runden Echinus vor, es blieb ein unvermittelter Sprung vom runden Echinus zum quadratischen Abacus. Am korinthischen Kapitell treten da die gestielten Eckvoluten mit ihrer natürlichen Elastizität vermittelnd ein, und so vollzieht sich innerhalb des Kapitells ein sanfter Übergang vom Rund des Schafts zum rechtwinkeligen Zuschnitt des Abacus und Oberbaues.

Fassen wir zusammen, was sich soweit über Ursprünge und Entstehungsart des korinthischen Kapitells ermitteln lässt, so werden wir sagen, die Bedürfnis gewordene

höhere Kapitellform fand Vorgänger in den ägyptischen Kelch- und Korbkapitellen, deren dürftiger Würfelaufsatz aber hinter der griechisch breiten Deckplatte im Nachteil bleibt. Die „protokorinthischen" Kapitelle hatten auch plastisch ausgebildetes Blattwerk und diesem fehlten nicht Voluten; aber sie rollen einfach sämtliche vom tektonischen Kern sich ablösende Blattspitzen ganz schematisch ein, kennen noch nicht die griechische Unterscheidung zwischen den gestielten Voluten und den Blättern, deren Spitzen zwar überneigen, aber nicht eingerollt sind. Für diese zwei wesentlichen Elemente des korinthischen Kapitells fanden wir andere Ursprünge und Entstehungsgründe, nämlich einerseits für die gestielten Voluten in der alten Nebenart des Volutenkapitells, andererseits für die Blattreihen in dem neuaufgekommenen, originalgriechischen Akanthusornament.

Das Ganze ist das echteste Kind der durch Phidias' Steinmetzen entwickelten Marmorbildnerei. Mögen diese so frei sich vom Kern ablösenden Blätter und Ranken auch an Goldschmiedearbeit erinnern, mögen Metallarbeiten zu so mutigem Beginnen den Weg gezeigt haben, mag nebenher auch die Architekturmalerei an der Wiege der jungen naturalistischen Dekorationsweise gestanden haben, so ist die endliche Tat doch das Verdienst der Skulptur, der Marmorskulptur im Vollbesitz ihres Könnens. So ist das korinthische Kapitell, das wahre Marmorkapitell, als die reinste und schönste Blüte der griechischen Architektur zu betrachten; auch ihre Wurzeln reichen zum Teil weit zurück, doch das vollendete Gewächs ist durchaus griechisch. Als letztes und reichstes Erzeugnis der griechischen Bauornamentik ist es von den kommenden Zeiten immer ausschliesslicher anerkannt worden, es beherrscht die Nachzeit.

Durch welchen Zufall Korinth zu der Ehre kam, der neuen Ordnung den Namen zu geben, ist unbekannt. Poetisch wahr erzählt die Künstlerlegende, nach dem Tode eines korinthischen Mädchens habe die Amme einen Arbeitskorb, in welchen sie die Lieblingssachen des Kindes getan, auf das Grab gestellt und eine der grossen griechischen Dachziegelplatten zu einigem Schutze daraufgelegt; zufällig war der Korb auf die Wurzel einer Akanthuspflanze zu stehen gekommen, welche nun im Frühjahr trieb und den Korb mit ihren Blättern umschloss, bis die Blütenstengel an die vorstehenden Ecken der Deckplatte stiessen und so zu seitlichem Ausbiegen genötigt wurden. Da habe der Künstler Kallimachos, welchen die Athener wegen der Eleganz und Subtilität seiner Marmorarbeit den Katatexitechnos hiessen, zufällig an dem Grab vorbeikommend, den umrankten Korb gesehen und entzückt über die Anmut und Neuheit des Motivs danach Säulen zu Korinth gearbeitet, auch die Verhältnisse der korinthischen Ordnung festgestellt (in einer Schrift?).

In dieser ätiologischen Geschichte sind die Formen von Kalathos und Abacus, der Akanthusblätter und der Stengel ebenso richtig beobachtet wie die zur Hervorbringung dieser Schöpfung unerlässlichen Vorbedingungen subtiler Marmorarbeit und attischen Geistes. Die subtile Marmorarbeit des attischen Künstlers bezeugt auch Pausanias in der pragmatisch ja nicht haltbaren Wendung, er zuerst habe den Marmor gebohrt, ein Verfahren, welches für Herstellung korinthischer Kapitelle allerdings erfordert wird. Nach den übereinstimmenden Nachrichten war Kallimachos ein Difteler. Er konnte nicht aufhören, an seinen Werken nachzubessern, bis er endlich alle Frische hinweggefeilt hatte; daher jener von ihm selbst akzeptierte Beiname „Kunstzerschmelzer" (welchem unter den ohne Aufhören arbeitenden Händen die Kunst zergeht, zerbröckelt). Hiermit mag es auch zusammenhängen, dass er gelegentlich wegen kleinlich zierlicher

Grazie mit Kalamis zusammen- und dem grossen Stil des Phidias und Polyklet gegenübergestellt wird. Wer ihn nun mit Vitruv als persönlichen Schöpfer des korinthischen Kapitells anerkennen wollte, könnte sagen, er diftelte so planvoll und erfolgreich, dass ihm ein Grosses gelang. Plinius zählt ihn unter den Erzbildnern auf, mit „tanzenden Lakonierinnen“. Pausanias nennt noch ein Bild von ihm zu Platää, die „bräutliche Hera thronend“, und zu Athen die ewige Lampe im Heiligtum der Polias, eine Goldschmiedearbeit von solchem Umfang, dass die Lampe, welche einen unverbrennlichen Docht hatte, nur alle Jahre einmal gefüllt zu werden brauchte; ein bronzener Palmbaum über der Lampe diente zum Rauchabzug. Das wäre denn eine Metallarbeit, die man als eine Vorstudie zur Schöpfung des korinthischen Kapitells ansehen könnte.[1])

So ist nun aus der jonischen Ordnung die neue korinthische erwachsen und tritt ebenbürtig neben die zwei älteren als dritte, bald im gleichen Gebäude mit ihnen gesellt, bald ausschliessend den Stil eines Baues bestimmend. Hinfort also ist dem Architekten dieser ganze Reichtum zur freien Verfügung, und wir werden sehen, wie die griechische Baukunst sich dieses Vorteils zu bedienen weiss. Die Verwendung, die Kombination der verschiedenen Ordnungen geschah nicht nach Willkür; es bildete sich eine Konvention aus, gegründet auf die Verschiedenheit der Charaktere. Der Begriff dieser Charakterverschiedenheit der Ordnungen ist auch etwas Neues. Früher, als die Dorer (wir dürfen uns hier kurz fassen) dorisch bauten und die östlichen Jonier jonisch, gab es diesen Begriff nicht. Für die Dorer war ihr farbenumkränzter dorischer Tempel so heiter wie irgend ein jonischer; für die Jonier waren ihre jonischen Riesentempel von dem gleichen Ernst der Heiligkeit umflossen wie irgend ein Tempel zu Korinth oder Syrakus. Erst als man die verschiedenen Ordnungen hart nebeneinander stellte, dass man sie vergleichen musste, da stellte sich der Begriff von Charakterverschiedenheit heraus. Da erschien der dorische Stil männlich ernst, der jonische weiblich schön, der korinthische mädchenhaft reizend. Was war das Kriterium, woran sie sich messen liessen? Der verschiedene Grad plastischer Ausführung, wie ihn das den Ursprung im Holzbau nie verleugnende dorische Kapitell in seiner schlichten Kernförmigkeit, das jonische in dem im Metallstil geprägten Ovar und Volutenpaar besass, das korinthische endlich in dem fröhlichen Leben seiner Akanthusblätter und Ranken, gemeisselt in leuchtenden Marmor.

Plastik und Malerei.

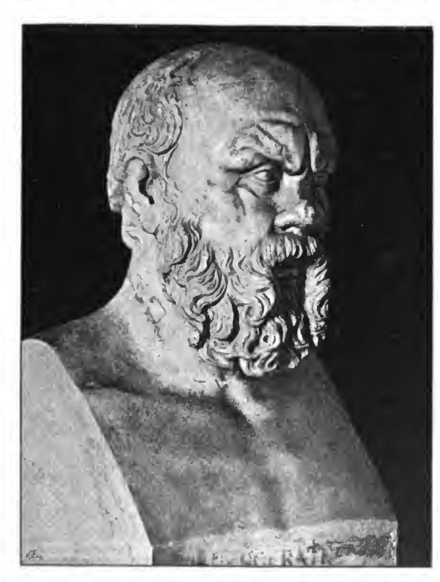
Von den athenischen Künstlern der perikleischen Epoche finden wir während des peloponnesischen Krieges noch viele in Tätigkeit, in der ersten Stelle nach dem Ausscheiden des Phidias den Alkamenes. Seine Werke dieser Jahrzehnte abzugrenzen und in ihrer Eigenart zu bestimmen bleibt die Forschung bemüht. Neue Persönlichkeiten und neue Richtungen brachte die nächstfolgende Zeit.

Demetrios von Alopeke bei Athen, Erzbildner, in den Jahrzehnten nach dem peloponnesischen Krieg tätig, bekannt durch eine Athena, hauptsächlich aber durch Porträts, deren Realismus in der Überlieferung lebhaft betont wird. Nicht Götterbildner, ein Menschenbildner schuf er den korinthischen Oberst Pellichos, den Schmerbauch mit der kahlen Platte, unordentlich gekleidet, mit flatternden Barthaaren und

---

[1]) Kallimachos: Vitruv IV 1, 9. Furtwängler, Gemmen III 348. Studniczka, Jahrb. 1896, 250. Collignon, Sculpture II 130. Murray, Sculpture II 238. Dörpfeld, Ath. Mitt. 1897, 175.

vortretenden Adern, ganz wie er leibte und lebte, dass man dächte, jetzt springt er vom Postament herab und macht sich fort, wie ein Bild vom alten Dädalus. Eine frappante Bemerkung Lucians, dies letzte Wort. Wie hat die Kunst doch immer denselben Trieb, Lebendiges zu erzeugen, und welch ein Abstand zwischen dem Leben einer dädalischen Figur und der Leibhaftigkeit, welche Demetrios seinen Geschöpfen zu geben wusste. Wie sind aber mit dem Fortschreiten des Darstellungsvermögens auch die Anforderungen gewachsen; gegenüber den pfahlförmigen Primitividolen schienen die dädalischen Gestalten, welche nur die Füsse voreinandersetzten, schon zu leben, als ob sie eben nur so davonlaufen könnten. Und nach all dem Fortschritt doch kein höheres Lob, immer derselbe Refrain, wie damals bei Myrons Kuh, so jetzt wieder beim Pellichos: das lebt. Eine andere Statue stellte den athenischen Reiteroberst Simon vor, welcher in der Zeit des peloponnesischen Krieges, 424, Hipparch war und in den Vögeln des Aristophanes vorkam, der erste Verfasser eines Buches über die Reitkunst, dessen Xenophon in seiner Schrift gleichen Inhalts rühmend gedachte. In einer dritten, nur eine Elle hohen Erzfigur, verewigte er die Priesterin Lysimache, welche vierundsechzig Jahre hindurch der Polias im Erechtheion gedient hatte, als Greisin, offenbar im Geiste desselben Realismus, welchen wir am Pellichos kennen lernten. Man begreift das Urteil der Alten, dass Demetrios grösseren Wert auf Charakteristik als auf schöne Form legte.[1])



Sokrates. Villa Albani.

Der merkwürdigste Kopf unter den Büsten griechischer Männer ist derjenige des Sokrates. Eine bezaubernde Persönlichkeit war er doch hässlich von Gestalt. Im platonischen Gastmahl vergleicht Alkibiades ihn den Silenshermen in den Läden der

[1]) Robert bei Pauly-Wissowa IV 2850. Schrader, Berl. Winckelmannsprogramm 1900, 13.

Bildschnitzer, man konnte sie aufklappen und fand ein Götterbild darin: so wohnte ein Gott in dem unschönen Körper. Den Griechen, deren höchstes Ideal eine schöne Seele in schönem Leibe war, trat eine solche Erscheinung befremdend entgegen und gab ihnen zu denken. Sokrateshermen sind aus dem Altertum mehrere erhalten, sie entsprechen der Schilderung des Alkibiades so genau, dass der Verdacht entstehen konnte, der bildliche Typus des Sokrates sei eine Fiktion auf Grund eben der platonischen Stelle; wenn anders sie wirkliche Porträts des Philosophen sind, so muss ihr Prototyp, wenn nicht zu seinen Lebzeiten, doch spätestens unmittelbar nach seinem Tode geschaffen worden sein, als die Züge seines Kopfes noch in aller Vorstellung lebten. Und so tritt die Sokratesherme in die Linie der ersten unter den realistischen Porträts.[1])



Eirene mit dem Knaben Plutos. München.
(Das Männchen ist falsche Ergänzung.)

Einen neuen Anstoss erhielt die Porträtbildnerei durch das Aufkommen der öffentlich errichteten Ehrenstatuen. Was von den Erzstatuen des Miltiades und des Lysander zu Delphi zu halten ist, wissen wir nicht. Jedenfalls spricht Demosthenes aus, dass in Athen nach den Tyrannenmördern die Ehre der öffentlich aufgestellten Statue zuerst Konon zum Dank für den Sieg von Knidos bewilligt wurde. Von nun an folgte dann aber Standbild auf Standbild, so Konons Freund Euagoras von Cypern, Konons Sohn Timotheos, Chabrias, und so fort. Zugleich begann man, weniger um Versäumtes nachzuholen, als weil man anfing, die Vergangenheit in der Beleuchtung von Idealen zu betrachten, Personen der Geschichte, wie etwa Solon, in Bildern darzustellen, davon wir nicht wissen, wieweit sie auf vielleicht privater bildlicher Überlieferung oder rein auf der Phantasie der Künstler beruhten. Was von solchen nachträglich geschaffenen Bildnissen erhalten ist, verdient hohe Anerkennung; je mehr die Phantasie an diesen Schöpfungen mitwirkte, desto mehr frappiert der Anschein charakteristischer Individualität, welcher jedem einzelnen dieser Bildnisse gegeben ist.

Nun die Götterbildnerei, welche auch von den politischen Verhältnissen sich abhängig zeigt, und welche einerseits an das Alte anknüpft, andererseits aber ebenfalls neuen oder erst kürzlich eingeschlagenen Richtungen folgt.

Unter den Künstlern der Zeit nimmt der Erzgiesser Kephisodot von Athen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Seine Schwester wurde die erste Frau des Phokion. Eine Kombination bringt in Zusammenhang mit Konons Schöpfungen im Piräus

[1]) Sokrates: Bernoulli, Griech. Ikonographie I 184.

dort errichtete Erzstatuen des Zeus und der Athena und identifiziert letztere mit einer Athena des Kephisodot, die das Altertum ebenda bewunderte. Wiederum ist kombiniert worden, die nach Timotheos' erwähntem Erfolg beschlossene Einführung jährlicher Opfer für die Friedensgöttin habe Veranlassung gegeben, dass unser Künstler das Bild eben dieser Göttin als Pflegerin des Reichtums schuf, Eirene das Kind Plutos auf dem Arme tragend. Auf athenischen Münzen findet sich eine Abbildung der Gruppe: die Göttin in Gestalt einer hehren Jungfrau stützt sich mit der Rechten auf ihr hohes Zepter und trägt auf dem linken Arm das durch ein Füllhorn als Verkörperung des Reichtums bezeichnete Knäbchen. Von antiken Marmorkopieen des Bronzeoriginals kam im Piräus ein Bruchstück zu Tage und ein fast vollständiges Exemplar besitzt die Münchener Glyptothek. Hesiod hatte die Friedensgöttin mit ihren Schwestern Ordnung und Gerechtigkeit als Horen und Walterinnen des Reichtums gepriesen, und als Jungfrau, wie eine Hore, stellte sie Kephisodot im Bilde dar. Wie bei den im Piräus aufgestellten Göttern geschehen war, so knüpfte auch die Eirene zurückgreifend an die Gestalten des Phidias an, von seinen nächsten Vorgängern übernimmt er nur das offene Haar. Aber die Durchbildung und die Neigung des, allerdings immer noch bloss durch die Gebärde seine Empfindung äussernden Hauptes zu dem entgegenstrebenden Knäbchen verrät die neue Zeit. Nicht in der Gruppierung des Kindes mit der Pflegerin liegt an sich das neue, solche Gruppen hatte auch die frühere Kunst gekannt; wohl aber in dem stimmungsvollen „Zusammenneigen der Köpfe wie der Herzen". Ein anderer alter Typus war Hermes, das neugeborne Bacchuskind den Pflegerinnen, den Nymphen, zutragend; Kephisodot gestaltete auch dies Motiv neu, indem er es aus der Handlung heraushob und den Gott darstellte, wie er selbst des Kindes wartete. Ferner bildete er mit Strongylion und Olympiosthenes eine Gruppe der neun Musen für ihr Heiligtum im Tal des Helikon, eine zweite wurde ihm allein übertragen. Ein anderes Werk müsste ein Ehrenbildnis gewesen sein, ein „Redner mit gehobener Hand", falls nämlich bereits damals die gehobene Hand typische Gebärde der Ansprache (*adlocutio*) war.

Kephisodot hat später einmal mit einem Xenophon zusammengearbeitet, der auch ein Bild der Tyche mit dem Plutosknaben auf dem Arme machte.

Es ist etwas an dem Gesetze der Vererbung, in der griechischen Kunstgeschichte hat es sich jedenfalls bewährt. Das Genie freilich vererbt sich nicht, aber die glückliche Anlage und tüchtige Schulung, kurz der fruchtbare Mutterboden, aus welchem die Genialitäten hervorwachsen, ohne welchen sie keine Frucht tragen. Da ist ein Name, nicht lauten Klanges — unter denen von Weltruf wird er nicht gehört, aber ehrenwert; doch wohl in derselben Familie wiederkehrend taucht der Name Polykles in der attischen Künstlergeschichte wiederholt auf, um von dem goldenen Boden der dortigen Kunst Zeugnis abzulegen. Zum ersten Male kommt er unter den Zeitgenossen des Kephisodot vor; Plinius weiss von einem Träger des Namens ein bronzenes Werk zu nennen, einen „Hermaphroditen", welcher seinen Ruhm hatte (*Hermaphroditem nobilem*). Nun kommen Wiederholungen eines stehenden Hermaphroditen vor, der Zeit des Kephisodot ganz angemessen, wahrscheinlich also Nachbildungen der Schöpfung des Polykles. Auch dieser Gott ist eine Verkörperung des Natursegens. Die Gedanken bewegen sich in einem Kreis, aus welchem auch die Vasen mit Eudämonienamen schöpften. Es sind Gedanken des Friedens, welche sich in den Verkörperungen des Friedens oder des Glückes, die den Reichtum pflegen, bedeutsam aussprechen; und

wenn im anderen Bilde das Bacchuskind von Hermes gewartet wird, so liegt auch dies nicht fernab. Wie nun der Kopf der Eirene verwandt ist solchen des cerealischen und des bacchischen Kreises, so ist andererseits die Glücksgöttin gern spezialisiert als die Patronin der Stadt, welche das Bild errichtete, als das „Glück der Stadt“ und die Personifikation der Stadt selbst. Man wolle selbst an alle Bilder, welche in diesem Künstlerkreise und in dieser Zeit entstanden, vorab an alle Götter und Heroen des Heils, die Frage stellen, ob sie nicht auch in demselben friedlichen Gedankenkreise ihren Lebensquell hatten.[1])



Ministrant (l'Idolino). Florenz.

Die peloponnesische Schule war ununterbrochen in Tätigkeit, Polyklet selbst, wir erinnern uns, noch um 420. Er hatte längst Schüler herangebildet, bereits zur Zeit des peloponnesischen Krieges finden wir einen Enkelschüler am Werk, Antiphanes. Argiver war auch Naukydes. Neben dem alternden Grossmeister scheint Patrokles von Sikyon ein Schulhaupt gewesen zu sein, ihm schliesst sich ein Sohn Dädalos an. Die Künstlergeschichte nennt noch manche Namen, die meisten dürfen hier übergangen werden. Sämtlich Erzgiesser hatten diese Künstler hauptsächlich Olympioniken zu bilden, seltener Heroen oder Götter; alle Kräfte der argivisch-sikyonischen Schule aber vereinigten sich mit noch anderen Kunstverwandten zur Lieferung der zum Teil umfangreichen Anatheme, welche die wichtigen Zeitereignisse verewigen sollten. Die entscheidende Seeschlacht von Aigospotamoi 405 rief eine Reihe solcher Werke hervor, darunter zwei Nikebilder, jede auf einem Adler (vielleicht ähnlich der Nike des Päonios), die eine für den Sieg von Ephesos, und eine grosse Gruppe zu Delphi, Zeus zwischen den Dioskuren und den Letoiden, Lysander von Poseidon bekränzt, nebst dem Seher Abas und dem Steuermann Hermon (den Steuermann, dem die Megareer das Bürgerrecht verliehen hatten, arbeitete Theokosmos von Megara), dahinter standen die an dreissig Kriegsobersten der Spartaner und ihrer Bundesgenossen. Das Tropäon eines Sieges über die Spartaner liessen die Eleer in Olympia durch Dädalos errichten.[2])

Statuen und Köpfe dieser Zeit sind uns eine Anzahl erhalten; sie laden auch ein, ihre Herkunft zu erraten, ob aus Athen oder aus Argos. Da spricht eine Frisur, ein Schema ganz polykletisch an, dort ist ein attisch feiner Kopf, eine attisch durch-

[1]) Kephisodot: Furtwängler, Glyptothek n. 219. Klein, Praxiteles 1898, 83. Milchhöfer, Studien für Brunn 1893, 39. Polykles: Furtwängler, Gemmen 1900 III 142.

[2]) Brunn, Künstler I 275. Collignon, Sculpture II 162. Antiphanes: Robert bei Pauly-Wissowa I 2522. Dädalos: eb. IV 2006.

geistigte Gestalt. Aber diese Anzeichen laufen durcheinander, wie um uns zu necken, in Wahrheit, weil ein fortlaufender Ausgleich zwischen den Schulen sich vollzog, so dass uns vorläufig die Erkenntnis des Zeitstils genügen muss. Allen zuvor geht die grossartige Bronzebüste des Dionysos aus Herculaneum, das bärtige Haupt gesenkt, nachsinnend der Tragik. Er trägt das Haar wieder lang und aufgewunden, nur schöner angeordnet als ehedem die Tracht gewesen war. Daneben freilich sehen wir Zeus, das nur volle, nicht lange Haar gescheitelt, den Mantel mit Eckübersehlag umgelegt, fest hingestellt mit eingestemmter Hand in bereits altem Schema. In dieser Art ward nun auch Asklepios gestaltet, dessen Kult jetzt in Athen eingeführt immer weitere Kreise ziehen sollte: als Mantelmann, Zeus verwandt, doch eigen charakterisiert, in mehreren Typen, deren einer durch Glanz der Erscheinung und häufigeres Vorkommen, gerade auch in Athen, hervorleuchtet. Ein früher, sitzender Asklepios ist leider nur als Torso erhalten. Von Göttern im Ephebentypus in neuer Wandlung alter Schemata sei der Dionysos von Tivoli genannt, vorpolykletisch ponderiert, aber bereits mit dem unter Göttern wieder modisch gewordenen Schopf, unter den Jünglingen und Knaben selbst aber steht die Bronzestatue des spendenden Knaben, genannt Idolino, obenan, deren noch polykletische Haarzeichnung an einer Neapler Bronzebüste wiederkehrt.



Antretender Diskobol. Vatikan.

Die Ponderation mit zurückstehendem Spielfuss dagegen eignet den Erzstatuen von Pompeji und vom Helenenberg und der bei Salamis gefundenen. Der schönste unter den jugendlichen Bronzeköpfen ist der aus Benevent, Köpfe von Marmorkopieen anderer bronzener Knabensieger sind der feine Diadumenos von Petworth und der Faustkämpfer Chigi. Der Münchener Bronzekopf führt uns durch seinen Stilgefährten, die palatinische Hartsteinkopie eines boxenden Knaben in Parade zu bewegteren Schematen über. Ein Olympionike, Boxer ausholend, ist beachtenswert durch Achsendrehung und Kontrapost, andererseits der „antretende Diskobol“ durch seine innere Lebendigkeit, wie ihm die Scheibe noch in der Linken locker ruht ehe sie in die Rechte übergeht, die sich eben zum Wurfe bereitet. Er hat einen Rundkopf, wie ihn schon Myrons Diskobol trug und wie er im Parthenonfries neben den gleich häufigen Langschädeln oft vorkommt. Ebenso kehrt er am Faustkämpfer aus Sorrent wieder und an mehreren Ölausgiessern oder Salbern, dem so myronisch sehnigen und angespannt die kleine Vorhandlung verrichtenden in München, sowie dem saftiger gebildeten in

Dresden, ebenso aber auch an dem auch sonst verwandten interessierenden Schaber der Uffizien.[1])



Kore des Erechtheion.

Die weiblichen Gewandstatuen im Peplos entsprechen den Koren des Erechtheion; ein schönes Beispiel ist die Demeter oder Hera des Kapitols. In Chiton und Himation aber steht die Athena Giustiniani, steht auch der wertvolle Torso Brazzà den einen Fuss auf eine kleine Stufe gestellt, wie die Aphrodite des Phidias, zugleich aber den linken Arm unterstützt nach neuerer Weise. Dagegen die Aphrodite Valentini in nahverwandtem Schema komponiert sieghaft aufschaut, während die Statue Doria-Pamphili das Motiv des vom Winde zurückgetriebenen Gewandes der herabschwebenden Nike entlehnt.[2])

Die Reste architektonischer Skulpturen lassen erkennen, wie der attische Stil sich anschickt, eine weitreichende Herrschaft zu ergreifen. Athen selbst bewahrt ein glänzendes Denkmal damaliger Baubildnerei in der Korenhalle mit den sechs das Gebälk tragenden Jungfrauen, die so gross gebaut und doch so anmutvoll, so würdig und doch so leicht die Last tragen, die Urbilder aller späteren „Karyatiden“, welche um so weiter von der Schönheit abfielen, als sie sich von dem Vorbild entfernten. Der Fries des Erechtheions, wo ruhigere Szenen dargestellt waren, ist uns leider nur in zusammenhangslosen Bruchstücken erhalten; denn die Figuren sind nach und nach von der Grundfläche aus eleusinischem Stein, welcher sie aufgeheftet waren, abgefallen.[3])

---

[1]) Dionysos: Friederichs-Wolters n. 1285. Museum V 4. Zeus: Olympia III 225. Treu, Festschrift für Benndorf 99 Taf. 2. 3. Asklepios: Amelung, Führer n. 94. Sitzend: Petersen, Röm. Mitt. 1894, 74 Abb. Tivoli: Helbig n. 1063. Amelung zu Einzelverkauf 1168. Idolino: Amelung n. 268. Neapel: Furtwängler, Meisterwerke 495. Pompeji: Engelmann, Zeitschr. für bild. Kunst 1901, 178. Kekulé, Anzeiger 1901, 98. Helenenberg: Furtwängler, Meisterwerke 506. Salamis: ebenda 583; Sammlung Somzée zu n. 84. Benevent: Michon, Mon. Piot 1894, 77 Taf. 10. 11. Petworth: Amelung n. 209. Chigi: Petersen, Röm. Mitt. 1893, 317, 9. München und Palatin: Furtwängler, Glyptothek n. 457. Olympia: Ergebnisse IV n. 57. Diskobol: Helbig n. 338. Habich in Svoronos' Journal 1899, 137 Museum II 108. Sorrent: Kalkmann, Proportionen 68. 76 Taf. 3. München: Furtwängler, Glyptothek n. 302. Dresden: Amelung n. 190. Uffizien: Amelung n. 25. Hartwig, Jahresh. 1901, 151. Ferner Furtwängler, Samml. Somzée n. 20. 21.

[2]) Kapitol: Helbig n. 519. Peiser, Eleusin. Göttinnen 1901, 15. Giustiniani: Helbig n. 52. Brazzà: Kekulé, Weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenonfiguren 1894. Furtwängler, Bayer. Ak. Abh. 1897, 530. Valentini: Furtwängler, Meisterwerke 654 Fig. 130 Amelung, Einzelverkauf 1169. Doria-Pamphili: Amelung, Röm. Mitt. 1901, 21 Taf. 1. 2.

[3]) Erechtheion: Collignon, Sculpture II 86. Fries: Pallat, Antike Denkmäler II 1895 zu Taf 31—34.



Nike, eine Opferkuh führend.



Nike an der Sandale nestelnd.

Von der Brustwehr des Niketempels. Athen.

Endlich die duftigste Blüte dieser attischen Skulptur, die Brustwehr, sog. Balustrade, welche die knappbemessene Terrasse des Niketempels umgab; an deren Aussenseiten ward die siegreiche Göttin Athena verherrlicht, sie selbst auf Trophäen sitzend dargestellt, um sie treibt eine Schar geflügelter Niken ihr munteres Wesen, einige führen die Opferkuh herbei, andere errichten ein Tropäon. Hier ist das Anmutende, welches ernsthafte, doch halb spielend verrichtete Tätigkeit lieblicher Mädchen haben kann, reizend zur Erscheinung gebracht. Die natürliche Grazie der Bewegung der die Hände zum Tropäon Hebenden oder der an ihrer Sandale Nestelnden ist unübertrefflich, auch die grössere Kraftanstrengung der das Tier Meisternden raubt ihr nichts von der Anmut, und duftig umfängt das schleierzarte Gewand die jugendfrischen Glieder. Wie an allen Skulpturen der Akropolis die Arbeit fein ist, so auch besonders an der Nikebalustrade.[1])

Am Apollontempel zu Bassai waren wie in Olympia die Aussenmetopen glatt, die an Pronaos und Opisthodom skulpiert, ebenso der jonische Fries im Inneren. Wer vom Norden in den Saal trat fand links und geradeaus eine Darstellung der Amazonen-

---

[1]) Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike 1881. Collignon, Sculpture II 104. Klein, Praxiteles 1898, 72.

schlacht, rechts und über sich den Kentaurenkampf. Wo beide Darstellungen zusammenstiessen, war Apollon eingeschaltet, auf seinem von Hirschen gezogenen Wagen als Helfer gegen die Kentauren erscheinend, von Artemis begleitet. Wer aber durch die Osttür vor das Tempelbild trat, dessen Blick fiel zugleich, an der korinthischen Säule vorbei, auf den hilfreich herbeieilenden Gott im Relief: er sah in der Statue und im Relief den hohen Gott und sein Wirken. Die Kentauromachie erinnert im Geist der Komposition an den Westgiebel von Olympia, wir sehen breite Gruppen und gewaltsame Bewegungen in kraftvollem Realismus. Die spätere Zeit verrät sich in der Steigerung des Pathos und dem Hineintragen von Sentimentalität; denn Säuglinge in den Armen der bedrängten Weiber waren in dieser Szene dem Mythus und den bisherigen Darstellungen gleich fremd. Züge von Empfindung beseelen auch den Amazonenkampf. Die Ausführung steht nicht auf der Höhe der Erfindung.[1])

Der Aussenbau des Heräon von Argos besass Skulpturen, welche wir aus literarischer Beschreibung und einigen Resten kennen; dargestellt war Geburt des Zeus und Gigantenkampf, trojanischer Krieg und Zerstörung von Ilios. Jene Überbleibsel sind wichtige Zeugen des Zeitstils, ob aber des peloponnesischen oder des attischen Zweiges, steht noch in Frage.[2])

Wie die lykischen Fürsten und ihre Architekten die Blicke jetzt von Jonien nach Athen wendeten, das zeigen nicht am wenigsten die Skulpturen. Auch die kleineren Herrengräber zeigen es, jene Turmgräber, die ihren Oberbau noch in die Formen des lykischen Holzbaues kleiden, das oben Seite 110 abgebildete Grab des Merehi, das etwas jüngere des Paiava und der gleichgeformte Sarkophag aus der Fürstengruft zu Sidon, dessen Bildhauer seine Muster den perikleischen Skulpturen entnahm, nur hier und da bricht neue Art durch.[3])

Oberhalb der Stadt Trysa (Gjölbaschi) ward ein Herrengrab, ein Heroon gebaut, ein länglicher Hof innerhalb einer Quadermauer mit einem Tor in der südlichen Langseite. Reiche Skulpturen verkünden den halb asiatischen, halb griechischen Charakter der lykischen Kultur und Kunst. Über dem Torsturz springen geflügelte Stiere aus der Mauer, die sind asiatisch. Am Tor sind Sepulcralbilder in der Weise der früheren lykischen Grabreliefs, thronende Ahnen, innen an den Pfosten zwei Kalathisktänzer, am Sturz acht kleine Besfiguren musizierend. Gleich neben der Tür das Viergespann des Dynasten und der lykische Heros Bellerophon. In der Hofecke, unter der Laube, ein Doppelstreif mit Gelagszenen. Dieser Doppelfries zieht sich an der Innenseite der Hofmauer ringsherum. Eine Fülle von Bildwerk ist in seinen langen Streifen ausgebreitet, eine Stadtbelagerung und Kampfszenen, eine Menge bekannter griechischer Mythen, wie Odysseus und Telemach im Freiermord, die kalydonische Jagd, troische Kämpfe, Amazonen- und Kentaurenkämpfe, Leukippidenraub, Theseustaten. Die Sujets erinnern teils an attische Architekturreliefs, teils an die Gemälde des polygnotischen Kreises. Auch die Disposition in zwei übereinander geordneten Reliefstreifen mit ver-

---

[1]) Bassae: Collignon, Sculpture II 157. Klein, Praxiteles 1898, 70. Metopen: Sauer, Ath. Mitt. 1896, 333. Fries: Brunn-Bruckmann n. 86—91.

[2]) Heräon: Waldstein, Excavations at Heraion of Argos 1892. Collignon, Sculpture II 162. Frazer, Paus. III 169 Fig. Fig. 24—28.

[3]) Merehi: A. Smith, Catal. sculpture II 1900 n. 951 Taf. 13. Paiava: eb. n. 950 Taf. 5—12. Kalinka, Tituli Lyciae 1901, n. 40, siehe noch n. 24. 32. 43 und zu n. 44. Sidon: Hamdy Bey Nécropole 209 Taf. 12—17. Collignon, Sculpture II 398.



Aus dem Amazonenfries von Bassae. London.

einzeltem Übergreifen der Darstellung (der Leukippidenraub zum Beispiel geht durch die Höhe beider Friese) erinnert an die seinerzeit besprochenen latenten Zonen Polygnots, nur dass sie hier tektonisch erstarrt sind.[1])

An Bilderschmuck nicht ärmer ist das Nereïdenmonument. Eine Fülle von Skulptur ist über das oben skizzierte architektonische Gerüst ausgebreitet. Im Ostgiebel sieht man König und Königin in heroischen Ehren, im Westgiebel Kampfszenen; am Epistyl Tributdarbringung, Reiterkampf und Jagd, am Cellafries Opfermahl. Als Firstakroterien scheinen die Dioskuren dargestellt, wie sie die Töchter des Leukippos rauben. Zwischen den Säulen stehen Statuen der Nereïden. Um den Unterbau legt sich ein zwiefacher Fries; der eine höhere schliesst sich an die attischen Reliefs mit Heroenkämpfen an; in dem niedrigeren ist, wie auch in Trysa, eine Stadtbelagerung und Kapitulation realistisch dargestellt.

Von den erwähnten Nereïden, oder wie die Mädchen zu nennen sein mögen, man denkt auch an leichte, spielende Winde, Aurai, geben wir eine Probe; leider haben sie Köpfe und Hände verloren. Sie spielen über die Wellen hin, lebhaft bewegt, der Wind treibt ihre Gewänder, mit den Händen fassen sie den flatternden Mantel. Ihr

---

[1]) Benndorf, Niemann, Heroon von Gjölbaschi-Trysa 1889. Gurlitt, Ath. Mitt. 1894, 281. Collignon, Sculpture II 202. Springer-Michaelis Handbuch I 1898, 168. Studniczka, Jahrbuch 1898, 394. Brunn-Bruckmann n. 211—219.



Aus dem Amazonenfries von Bassae. London.



Telemach und Odysseus im Freiermord. Aus Trysa. Wien.

Element noch deutlicher zu zeigen, schwimmen zwischen ihren Füssen Wassertiere in den Wellen, zu welchen die Fussplatte ausgemeisselt ist. Naturwahr und frisch sind die Körper, die Gewänder von der dünnstoffigen Art, der Wind drückt sie an die Leiber, so dass deren Formen durch die Hülle sich ausprägen. Doch die entzückende Anmut echt attischer Skulptur, etwa der Nikebalustrade, sucht man hier vergebens.

Doch haben sie andere Kunstverwandte, eine, zwar örtlich weit entfernte, aber stilistisch recht nahe Verwandte in der Nike des Päonios aus dem jonischen Mende. Derselbe Künstler, welchem Pausanias den Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia

zuschreibt, hat als Firstzierden des Tempels zwei Siegesgöttinnen in vergoldeter Bronze geschaffen, hernach und wohl nach ihrem Modell eine in Marmor als Trophäe der Messenier, auf hohem dreiseitigem Steinpfeiler vor dem Zeustempel aufgerichtet. So schien die Siegesgöttin, von den entfalteten Flügeln getragen, vom Himmel herabzuschweben. Der starke Luftdruck treibt das Gewand zurück, so dass es wie am Körper klebt und das linke Bein aus dem dorischen Kleid heraustritt. Sinnfällig ist das Herabkommen in der Neigung des Hauptes ausgedrückt, im Gewand, in den hängenden Füssen, der rechte schwebt





Nereïde aus Xanthos. London.



Nike des Päonios. (Funde zu Olympia.)

etwas zurück. Um nun die der Illusion tötliche Stelle, wo die Füsse materiell am tragenden Marmorblock haften, dem Auge zu verdecken, ist der Adler des Zeus angebracht, als ob er die Lüfte in wagrechtem Fluge zerteilend gerade unter den Füssen der Nike herstriche; nach altem Kunstbrauch das Element durch das darin lebende Tier als dem einzig Plastischen in ihm anzudeuten, das Wasser durch den Fisch, die Luft durch den Vogel. Ein Tier unter den Füssen, das war ja auch eine Eigen-

tümlichkeit an jenen Nereïdenfiguren; sie wiederholt sich an einem Akroterienpaar aus Delos, wo dem Raub der Oreithyia durch Boreas das Windross, der Entführung des Kephalos der Hund Lailaps ähnlich beigegeben ist.[1])



Grabstein der Hegeso. Athen.

Es muss wohl die Fülle der perikleischen Architekturbildnerei gewesen sein, welche so viel Hände in Tätigkeit setzte, dass die Menge der Marmorwerke zusehends anschwoll; zu einem Strome, darf man sagen, wuchs die Produktion der Marmorreliefs, deren das tägliche Leben mehr und mehr begehrte. Das attische Marmorrelief, speziell das tektonische, erlebte seinen Kulminationspunkt im Beginn des vierten Jahrhunderts.[2])

Die Masse der Marmorgrabmäler, welche in Attika erstand, bemisst sich nach Tausenden. Vor dem Dipylon entwickelte sich ein ausgedehnter Friedhof, von seinen Grabsteinen steht ein Teil heute noch unversehrt aufrecht. Die Reihe beginnt mit Verwandten des Parthenonfrieses, dergleichen die Phidiasepoche beschlossen; vollendetst ausgeführt ist das feine Relief der Hegeso. Allmählich treten neue Züge ein, bei mehreren Mädchen bemerken wir wieder offenes Haar, bei einigen Frauen die Vor-

[1]) Nike: Olympia II 153 Taf. 93. III 182 Taf. 46—48. V n. 259. Bull. hell. 1897, 616. Studniczka, Jahrb. für klass. Altert. 1898, 392. Hitzig-Blümner, Paus. II 242. Delos: Homolle, Bull. hell. 1879, 515 Taf. 10—12. Collignon, Sculpture II 191 Fig. 91.

[2]) Schöne, Griechische Reliefs 1872. v. Sybel, Katalog d. Skulpt. zu Athen, Seite VIII.

boten eines neuen Stiles der Gewandung; gelegentlich stellt sich die ganze Figur in Vorderansicht, statuenartig schaut sie aus dem Naïsk wie Melite. Datiert sind die Kriegergräber, der Gefallenen von Potidäa (432), von Koroneia und Korinth (394) nebst dem Privatgrabmal des ebendort gefallenen Dexileos. Es sind meist Familiengräber, zum Teil grösseren Umfanges mit mehreren Mälern und Skulpturen auf dem Unterbau von sauber geschnittenen Polygonsteinen. Unter den mannigfachen tektonischen Formen dominiert die Tafelform, überwiegend mit architektonischer Umrahmung. Das Relief schreitet hierbei von der älteren flachen Behandlung zu immer kräftigerer Erhebung fort, so dass zuletzt Seitenteile und Giebeldach aus besonderen Platten geformt mit dem Relief und seiner Rückwand zu einer Kapelle aufgebaut werden. Als Krönung der Grabstelen erscheint ausser dem Giebel auch das Seitenbild des Tempeldachs, Hauptgesims mit aufsitzenden Stirnziegeln. Die alte Stele in Bohlenform mit Anthemienkrönung oder nun auch mit Giebel bewahrt das eingesenkte Relief, auch in architektonischem Rahmen, der aber meist nur angedeutet wird. Die Marmorvasen endlich werden bisweilen nicht rund ausgeführt, sondern bloss in Relief dargestellt.



Grabstein des Dexileos, Athen.

Statuarische Grabaufsätze mehr symbolischen Inhalts treten hinzu, Sirenen, einst Bilder des Todes selbst, jetzt gemildert zu Musen der Totenklage; Diener (so die Bogenschützen) und Dienerinnen traurig sitzend, der einstige Typus der „Penelope“ in neuer Auffassung und neuem Stil. Endlich fehlt auch nicht der treue Hund, welcher in gewaltiger Grösse, schönster Naturauffassung und eindrucksvoller Gebärde auf der Ecke des

Unterbaues eines Familiengrabes ruht. Der Inhalt der Reliefs wird immer reicher entwickelt und gestattet die erfreulichsten Blicke in das tägliche und häusliche Leben der Athener. Die aus dem alten Adorationstypus durch Einführung des Händedruckes entwickelte Familiengruppe gestaltet sich in den mannigfachsten Abstufungen der Mitglieder nach Alter und Geschlecht; meist liegt der Nachdruck auf der sitzenden Frau, zu welcher bald der Mann tritt, bald aber schmiegt sich auch das Kind zärtlich an, oder die Dienerin reicht ihr das Schmuckkästchen zu prüfender Auswahl. Endlich wird auch jede Reminiszenz des Urtypus abgeworfen; die Frau steht etwa und die knieende Dienerin legt ihr die Sandale an, ein neues Genrebild aus dem Frauengemach. Wiederum nicht zeremoniell, sondern in bezeichnender Situation ist Dexileos dargestellt, als Reiter auf bäumendem Pferde, über einem gestürzten Gegner zum Streiche ausholend. Diese Beispiele mögen genügen, um den Geist der Reliefs zu charakterisieren. Der Tod selbst ist hier nicht dargestellt. Über allen aber liegt eine leise Wehmut ausgebreitet, die gerade in ihrer Haltung doppelt rührt.[1])

Das Votivrelief unterscheidet sich durch breites Format: auch hier findet der Übergang von krönender Platte auf Kyma zu architektonischem Rahmen statt, dessen Krönung wiederum die Seitenansicht des Tempeldaches bildet. So zeigte das Relief gleichsam einen Tempel mit geöffneter Langwand, darin man den Verehrten und die vor ihn tretenden Verehrenden beide im Profil und so am klarsten und reliefgemässesten sah. Andere Weihreliefs geben nur die Gottheiten ohne die Kulthandlung. Aus Athen besitzen wir Votivreliefs der Übergangszeit besonders vom Südabhang aus dem Asklepieion, andere aus Eleusis und sonsther.[2])

Die eigene Klasse des Heroenreliefs gewinnt zu den herkömmlichen Typen des stehenden, thronenden und gelagerten Heros den neuen des Reiters; immer ist er in seligem Genusse vor Augen gestellt.[3])

Aus dem Weihrelief hat sich das Urkundrelief entwickelt, hinfort als Kopfbild über vielen der in Marmor gegrabenen Urkunden angebracht; unter die Fussplatte legt sich ein

---

[1]) Dipylon: Sybel, Katalog Seite 236. Frühere Stelen: Conze, Grabreliefs Taf. 30 Hegeso. 17 Mynno. 48 Mika und Dion. 65 (im Haag). 121 (in Grotta Ferrata). 173 Timarete. Böotisch: Mon. Piot 1896, 31 Taf. 3. Weiterhin Conze Taf. 67 Phrasikleia. 208 Telesias. 177 Ameinokleia. Offenes Haar: 29 Myrtia. 170. Andrer Gewandstil: 31. 32. Melite: Taf. 50. Potidäa: Conze n. 1155; Korinth: n. 1157; Dexileos: Taf. 248, vergl. 247 (u. Villa Albani, Helbig, Führer II n. 802). Tafelform: 119 Xanthippos. 190 Polyeuktos. 244 Lisas. 174 Chairestrate. 118 Theodoros u. Praxiteles. Mit Anten: 26 Asia. 170 (in Avignon). 222 Mnesistrate. 39 Phainarete. 126 Kleitomache. 49 Mika und Amphidemos. Kapellen: 112, 491. 114. Mit Hauptgesims 133 Euempolos. 119 Sosinus. 122 Demokleides. — Bohlenform: Berlin n. 736 (aus Karystos). Ohne Krönung: Conze Taf. 76 Selino. 182 Priester. 198. 192, 935 (in Palermo). Eingesenktes Relief: 18 Tito. 50 Menekrateia. 181 Simos. 19 Artemisia. 21 Titthe. Marmorvasen: 47 Chairestrate. 229. 242 Myrrhine; in Relief: 144. 216 Panaitios. Bogenschützen: Brückner, Jahrb. 1895, 210.

[2]) Asklepios: Einzelverkauf n. 1220; freier: eb. n. 1221. 1236. Apollon: n. 1131. Drei Götter: Sybel, Katalog n. 4017. Eleusis: Rubensohn, Ath. Mitt. 1899, 46 Taf. 8, 1. Keos: Savignoni, Ephimeris 1898 Taf. 14, 2. Delos: Homolle, Bull. hell. 1888, 315 Taf. 14. Samos: Wiegand, Ath. Mitt. 1900, 169 Taf. 13. Kitharödenrelief aus Milet: Hermann, Anzeiger 1894, 26 Abb. Herakles: Hermann, Anzeiger 1894, 170 Abb. 3. Theseus: Mon. IV 22. Jüngling mit Pferd: Joubin, Einzelverkauf n. 1384.

[3]) Deneken in Roschers Lexikon I 2554. Heros stehend: Einzelverkauf 562. Helbig n. 858. Thronend: Deneken Abb. 8. Gelagert (Heroenmahl): eb. Abb. 9. Maass, Jahrb. 1896, 102. Reiter: Deneken Abb. 3. 4. Fougères, Bull. hell. 1888, 181 Taf. 5.

Kyma. In diesen Reliefs pflegen Götter oder neugeschaffene Personifikationen als Repräsentanten der in der Urkunde verhandelnden Parteien zusammengestellt zu sein. Das Bundesverhältnis oder die sonstige Beziehung zwischen den repräsentativen Personen (es handelt sich meist um Ehrendekrete oder Rechnungslegungen) entnimmt seinen bildlichen Ausdruck dem Familienrelief, indem sie im Händedruck vereint erscheinen. Diese Reliefs haben für die Kunstgeschichte besonderen Wert, wenn die Urkunden datiert sind; nur bleibt zu beachten, dass die Göttertypen sich an zuvor geschaffene Statuen anschliessen, z. B. Athena gern an die Parthenos, auch zur Bestätigung, dass Phidias den Athenern bleibend ihre Göttin offenbart hat. Die häufige Personifikation des Demos wiederholt den Typus der Mantelmänner im Ostfries des Parthenon. Der Athena gegenüber steht über dem Ehrendekret für die Methonäer deren Heros, von einem Hunde begleitet (424); über der eleusinischen Urkunde des Kanzlers Prepis der Demos der Eleusinier, nebst Demeter und Kore im Typus der Phidiasepoche (421).[1])



Dekadrachme des Euainetos.

Diesen Werken grosser Kunst fügen wir solche der Kleinkunst an, die Münzen. In unserer Epoche haben sie — nicht etwa in Athen selbst, sondern in Sizilien — den Höhepunkt ihrer künstlerischen Leistung erreicht. Äusserlich spricht sich die Bedeutung der Tatsache darin aus, dass die Münzstempelschneider ihre Namen in kleiner Schrift auf den Stempel setzten, wie etwa heute die Modelleure der Medaillen; die aussergewöhnliche Leistung rechtfertigte das bei Münzen sonst unerhörte Anbringen einer Künstlerinschrift. In der Mitte der Blütezeit ihre Schönheit voll entfaltend, gehören die sizilischen Münzen gerade wie die schönsten der geschnittenen Steine zu den Juwelen der Griechenkunst. Kaum vier bis fünf Jahrzehnte dauerte die Erscheinung; sie bildete sich im fünften Jahrhundert aus und machte die Wandlung aus dem einen in das andere Jahrhundert mit. Syrakus war der Brennpunkt dieses Schaffens, wo Eumenos die Vierdrachmenstücke des alten Gepräges aus der Strenge des älteren Stils allmählich zu grösserer Fülle und Freiheit entwickelte. In gleicher Richtung fortschreitend, gewann Euänetos den Gipfel; seine grossen Zehndrachmenstücke sind eine ebenso glänzende wie minutiöse Arbeit. Der Kopf der Arethusa, früher kleinlich, ist in grossem Stil gezeichnet, ideal schön und dabei lebensvoll. Auf der Rückseite schritt früher ein Zweigespann ruhig gemessen, in reinem Profil; jetzt ist es eine Quadriga, welche feurig dahersprengt, schräg aus dem Bilde heraus; die Nike bringt dem Fahrer den Kranz entgegen. Den Geist einer jüngeren Zeit spürt man alsdann in Kimons Dekadrachmen. Hier ist der Kopf mehr individualisiert, in einem weicheren Charakter, und die Haartracht durch ein Netz bereichert. Damals wurde sogar auf einigen Münzen gewagt, den Kopf in Vorderansicht zu stellen; doch gab man das dem Münzstil widersprechende Experiment bald wieder auf. Die älteren Münzen mit Künstlerinschriften gehören ausser Syrakus auch Naxos und Katana, Akragas und Kamarina, Himera, die jüngeren nur Syrakus.[2])

[1]) Urkundreliefs: Einzelverkauf n. 1218. — 424: Sybel n. 7211. — 421: Philios, Ath. Mitt. 1894, 163 Taf. 7. — 410: Waldstein, Essays 304 Fig. 13. — 405: Collignon, Sculpture, II 144 Fig. 56. — 400: Friederichs-Wolters n. 1158. — 398: Einzelverkauf n. 1212. — 393: Friederichs-Wolters n. 1159. — 386: Sybel n. 336.

[2]) Münzen: Weil, Künstlerinschriften auf sizilischen Münzen 1884. A. Evans, Syracusan

Ehe wir die Reliefs verlassen, sei noch auf einen wichtigen Punkt in ihrer Entwickelung hingewiesen, ihre Wiedergabe der Gegenstände im Raume, Versuche einer perspektivischen Zeichnung und Darstellung des umgebenden Raumes selbst, der Szenerie. Bei sitzenden Figuren beginnen Fussschemel und Sitze, auch die Füsse der Figuren, sich schräg aus dem Bilde herauszuwenden, ähnlich kommen Viergespanne schräg heraus, wobei die Pferdeköpfe nicht mehr, wie noch im Apobatenrelief von Oropos, parallel gehen, sondern symmetrisch links und rechts gestellt, beim Raub der Basile, sowie auf Kimons Tetradrachmen. Immer unter Anleitung der Malerei geht auch die schwierige Raumdarstellung, die im Parthenonfries für das Einzonenrelief eine geniale Lösung gefunden hatte, jetzt bisweilen zu mehrzoniger Anordnung über. Im Heroon zu Trysa wurden die starr tektonisch gefassten Doppelzonen in dieser Absicht geschickt verwertet, in der Stadtbelagerung, im Leukippidenraub. Aber auch Polygnots gewelltes Terrain fand in das Relief Eingang, in den Reiterkämpfen des Pythodoranathem und am Denkmal der bei Korinth Gefallenen, am reichsten aber wohl in einem Heroenrelief: hinter der Adorationsszene steigt abgestuftes Terrain auf, darin sitzen links und rechts Vater und Mutter, in der oberen Mitte steht in einem Naïsk ein Ahn. Dazu erscheinen gelegentlich Bäume, zum Beispiel der Ölbaum der Athena in Urkundenreliefs, vorläufig ohne Laub. Die Weihreliefs an Pan und die Nymphen zeichnen eine Grotte als Szenerie.[1])

Indem wir nunmehr die Geschichte der Malerei fortführen, bemerken wir, wie sie einen wichtigen Schritt vorwärts tat.

Noch waren Maler der perikleischen Zeit in Tätigkeit, wie Agatharch, welchen Alkibiades nötigte, sein Haus auszumalen, obwohl er andere Verpflichtungen hatte; der Übermütige hielt den Maler monatelang in seinem Haus gefangen. Beiläufig gesagt war dies das erste Beispiel künstlerischer Ausstattung eines griechischen Privathauses. Derselbe Alkibiades liess auf zwei Tafelbildern die Siege seines Viergespannes in den olympischen, pythischen und nemeischen Spielen verherrlichen (um 420); auf dem einen bekränzten ihn die Personifikationen der Spiele, Olympias und Pythias, auf dem andern sass er, ein Jüngling schöner als ein Weib, im Schoss der Nemea; wozu denn die älteren Herren wieder den Kopf schüttelten. Die Bilder hatte er von einem Verwandten Polygnots malen lassen, sei es nun dessen Bruder Aristophon oder ein Neffe Aglaophon gewesen. Aristophon leitet die pathetische Richtung ein, er malte einen leidenden Philoktet und den sterbenden Ankaios von Astypale beklagt.

Epoche machte dann Apollodor von Athen (um 408), welcher zuerst das Staffeleibild zu Rang erhob, indem er anfing, darin auf Illusion zu arbeiten; vor ihm gab es keine Tafel, welche für das Auge Reiz gehabt hätte. Noch Polygnots Malerei hielt sich auf der Stufe der farbigen Zeichnung, der aufrichtigen Flachmalerei. Angeregt vielleicht durch Agatharchs wirkungsvolle Bühnenmalerei, tat zuerst Apollodor den grossen Schritt, auf der flachen Tafel durch spezifisch malerische Mittel Körperlichkeit

---

medaillons 1892. Furtwängler, Meisterwerke 146. Holm, Gesch. Siziliens III 608. Gemmen: Furtwängler, Gemmen III 136.

[1]) Oropos: Berlin n. 725. Basile: Kawwadias, Ephimeris 1893, 129 Taf. 9. 10. Pythodor: Brückner, Ath. Mitt. 1889, 398 Taf. 12. Heros: Deneken bei Roscher I 2558 Abb. 5. Pansgrotte: Bulle, Einzelverkauf n. 1329.

vorzutäuschen, plastische Wirkung durch Farbe zu erzielen, also durch die Kunst des Schattierens, das Anlegen und Vertreiben des Schattens; daher nannte man ihn auch den Schattenmaler (Skiagraph), etwa wie Corregio den Maler des Helldunkels. Erste Versuche im Schattieren trafen wir bei Sotades; mehrere gleichzeitige Vasen gehen darin schon weiter. Werke von Apollodors Hand sind uns ihrem Inhalt nach überliefert: ein anbetender Priester; ein im Sturm und Schiffbruch von Blitz getroffener Aias; die von Eurystheus verfolgten Herakliden als Schutzflehende vor den Athenern. Diese „Herakliden“ verraten den Einfluss der euripideischen Tragödie.[1])

Die an Apollodor anschliessende Malergruppe, deren Hauptaufgabe im Technischen die Ausbildung der plastischen Wirkung blieb, Zeuxis und Parrhasios, Timanthes, Kolotes und Androkydes, wird konventionell unter dem Namen der jonischen Schule zusammengefasst; doch standen sie in engem Zusammenhang mit der attischen Schule. In Athen haben die beiden Meister ihre Grösse gewonnen, Zeuxis aus Heraklea, Parrhasios aus Ephesos, nachdem sie vorher bei verschiedenen Lehrern gelernt hatten. Als Jünglinge waren beide zu Lebzeiten des Sokrates in Athen, bei Platon und Xenophon erscheinen sie im Verkehr mit ihm. Während seiner athenischen Zeit malte Zeuxis einen rosenbekränzten Eros, dessen Aristophanes 426 in den Acharnern gedachte, auch ein Bild für die 406 zerstörte Stadt Akragas, und von Athen berief ihn König Archelaos von Makedonien (413—399), derselbe, welcher noch andere Träger der griechischen Kultur an seinen Hof zog, auch Münzen im griechischen Stil prägen liess, damit er ihm seinen Palast ausmale. Plinius setzt die Blüte des Zeuxis auf 397.

Eine Anekdote bringt beide Künstler in einem Künstlerwettstreit zusammen. Zeuxis malte Trauben so sprechend, dass die Vögel herzuflogen, Parrhasios aber einen Vorhang, welcher den Zeuxis selbst täuschte. Ersteres Kunststück beweist ja gewiss nicht mehr, als dass die Getäuschten eben Spatzen waren; aber das zweite, und mehr noch die Idee der ganzen Geschichte, beweist uns jedenfalls, dass in dieser Malerei alles auf plastische Illusion abzielte, natürlich mit Angabe der Lokalfarben. Zeuxis hat die von Apollodor eingeschlagene Richtung zur Vollendung gebracht, von dem polygnotischen Ethos ist nicht mehr die Rede. Zeuxis habe, sagt Plinius, das Verhältnis der Lichter und Schatten ausgefunden, also wohl ihre Verteilung an der Figur unter Regel gebracht; auch habe er nach Homers Geschmack die Schönheit in der grossen Form gesucht, besonders an den Frauen. Sein berühmtestes Bild war die Helena, der erste weibliche Akt von Bedeutung; seine Auftraggeber, die Krotoniaten, stellten ihm die schönsten Töchter ihrer Stadt als Modelle zur Verfügung. Grossartig war eine Santa conversazione, der thronende Zeus von Göttern umstanden. Psychologische Sujets durchschreiten in langer Reihe alle Stufen des Pathos: die trauernde Penelope, gerühmt als die verkörperte Sittsamkeit, Menelaos am Grabe seines Bruders spendend und weinend, Alkmene entsetzt über die Schlangen in der Wiege des kleinen Herakles, endlich der zur Schindung an den Baum gefesselte Marsyas. Überhaupt malte er halbtierische Wesen, wie den letztgenannten, mit packender Wahrheit, den bockbeinigen Pan, den fischgeschwänzten Triton, den Boreas einherstürmend mit

[1]) Agatharch: Wachsmuth, Stadt Athen I 563. Girard, Peinture antique 198. Aristophon: Rossbach bei Pauly-Wissowa II 1008. Apollodor: eb. I 2897. Winter, Attische Lekythos 1895. Talosvase Arch. Zeit. 1846 Taf. 44. 45; 1848 Taf. 24. de Ridder, Bull. hell. 1899, 317 Taf. 2.

flatterndem Bart, hochgezogenen Brauen und gesträubtem Stirnhaar, eine Haarbehandlung wie am Pellichos und am Boreas des delischen Akroters. Er hatte Einfälle, welche die überlieferte Mythologie befruchteten; so malte er eine Kentaurin auf blumiger Aue, ihre Jungen säugend, hinten erscheint auf einem Fels der alte Kentaur und hält seine Jagdbeute triumphierend hoch. Das ist ganz landschaftlich angeschaut. Endlich ein altes Weib; vor Lachen über dies Bild soll er gestorben sein.

Parrhasios war gross in den beiden Faktoren der zeitgenössischen Malerei, der Zeichnung und der plastischen Wirkung. Er war ein geschätzter Zeichner; der Torent Mys liess sich die Entwürfe zu seinen Arbeiten in Bronze und in Silber (darunter die nachträglich zugefügte Kentauromachie im Schilde der Promachos des Phidias und die Zerstörung Trojas an einem Becher) von ihm geben, und sein Nachlass an Zeichnungen auf Tafeln und Pergamentblättern war eine Fundgrube für die späteren Maler. Besonders wusste er die plastische Rundung der gemalten Körper herauszubringen, so dass man gleichsam um sie herum sah. Als Beispiele der Leibhaftigkeit seiner Gestalten werden zwei Hoplitodromen genannt, der eine im Lauf begriffen, der zu schwitzen, der andere seine Wehr ablegend, der aufzuatmen schien. Das Charakterbild des Demos von Athen, die souveräne Bürgerschaft aristophanisch verkörpert in der Gestalt eines Bürgers, in dessen Haltung und Physiognomie man alle Launen ahnte, deren Spielball der Demos war, wie er zwischen Ungerechtigkeit und Weichherzigkeit, Erhabenheit und Verächtlichkeit, Tapferkeit und Feigheit schwankte. Dazu einige Porträts: der Oberpriester der Kybele; der Lustspieldichter Philiskos zwischen Dionysos und Arete. Für die Malerei soll er die Typen der Götter und Heroen festgestellt haben, daher er der Gesetzgeber genannt wurde. Aus dem Gebiet des psychologischen Genre sind zwei Knäbchen anzuführen, als Typen der Sorglosigkeit und Naivität; ein anderes Knäblein auf dem Arm seiner thrakischen Amme. Pathetisch: der leidende Philoktet; der Heilung suchende Telephos; des Odysseus erheuchelter Wahnsinn; Aias im Streit um die Waffen Achills; der an den Kaukasus gefesselte Prometheus, angeblich nach dem Modell eines kriegsgefangenen Alten, den er gekauft und für den Zweck gefoltert habe; an der Anekdote ist nur wichtig, dass sie auf das Bild bezogen werden konnte; dieser Prometheus war ein Ahn des Laokoon. Zeuxis und Parrhasios, beide hochstrebende Künstler, hatten vollen Erfolg, dessen sie froh waren; für ihren persönlichen Wert bürgt uns der zuverlässigste Zeuge, Sokrates.[1])

Timanthes von Kythnos, Zeitgenosse des Parrhasios, er besiegte ihn mit einem Aias im Waffenstreit, Maler des Pathetischen; es ist nicht zufällig, dass in jenem Bilde der tief gekränkte Aias Hauptheld war, nicht der kühlere Odysseus. In gleicher Richtung liegt auch die Ermordung des Palamedes und sein Hauptbild, die Opferung der Iphigenia, mit welcher er den Kolotes von Teos aus dem Felde schlug. In den Beteiligten stellte er alle Abstufungen des Leides dar, Kalchas bekümmert, Odysseus traurig, Menelaos jammernd, da hatte er die Skala erschöpft und für den Vater kein stärkeres Ausdrucksmittel mehr übrig; so liess er ihn das Haupt verhüllen (übrigens herkömmliche Gebärde der Trauer). Oft ist von diesem Gemälde in der alten Literatur die Rede, und in manchen Darstellungen der Szene, welche sich vor einem architektonisch-

---

[1]) Jonische Schule: Helbig, Fleckeisens Jahrb. 1867, 641. Girard, peint. ant. 202. Klein, Praxiteles 37. Zeuxis' Alkmene: Einzelverkauf n. 1264. Kentaurin: Furtwängler, Gemmen III 265. Parrhasios' Prometheus: eb. III 344.

landschaftlichen Hintergrund, einem Heiligtum der Artemis, abspielt, dürfen wir Nachklänge von ihm vermuten; besonders in einem bekannten pompejanischen Wandgemälde, worin dieselbe Polyphonie der Trauer ergreifend angestimmt ist. Das abschliessende Urteil der Alten über Timanthes, er sei in der Malkunst vollkommen gewesen (ein Heros wird als ein Muster der Männermalerei angeführt), aber sein Verstand (*ingenium*) sei noch darüber gegangen, so dass seine Bilder stets mehr Inhalt hatten, als zur unmittelbaren Anschauung gebracht war, braucht nur von seinem Agamemnon abstrahiert zu sein. Doch hat es sich auch auf einem anderen Gebiete bestätigt, wo denn das Ingenium zum Witz geworden ist; in einem kleinen Kabinettbild machte er die Grösse eines schlafenden Cyklopen dadurch anschaulich, dass er Satyrn um ihn ihr Wesen treiben liess, die mit einem Thyrsosstab seinen Daumen messen.



Opferung Iphigenia's. Wandgemälde aus Pompeji.

Den Tragikern der Palette trat in Panson ein Komiker gegenüber, verwandt dem humoristischen Realisten Demetrios von Alopeke; doch darüber hinaus präsentiert ihn uns Aristophanes als einen Spötter und Erzschelm, während Aristoteles vor dem Antipoden Polygnots warnte und seine Bilder menschlicher Schwachheit der Jugend verbieten wollte. Von einem einzigen Gemälde wird der Gegenstand überliefert, und nur deshalb, weil er dem Maler Anlass zu einem Atelierscherz gab: statt des verlangten sich wälzenden Pferdes malte er ein im Laufen viel Staub aufwirbelndes; den verwunderten Besteller hiess er die Tafel auf den Kopf stellen, um das Gewünschte zu finden — eine Selbstironie der Kunst, nicht gerade verwunderlich zu Ende des sophistischen Jahrhunderts.

Auf der Mittelstrasse zwischen dem hochgreifenden Polygnot und dem in den Niederungen jagenden Panson hielt sich Dionysios von Kolophon; ein braver Mann malte er im Schweisse seines Angesichts brave Leute.

In Sikyon wirkte Eupompos mit solchem Erfolge, dass er eine neue, die sikyonische Schule, begründete, welche nunmehr von der helladischen sich unabhängig machte und neben den bisher bestandenen zweien, der kleinasiatisch-jonischen und der attischen, sich als dritte auftat. Seine Autorität als Schulhaupt wird sich noch weiter

bestätigen, von seinen Werken kennen wir nur eines, einen gymnischen Sieger mit der Palme in der Hand.[1])

Originale Malereien aus diesem ganzen Zeitraum sind wieder nur in den Grabkammern, diesmal Unteritaliens erhalten, Gemälde noch aus dem fünften und aus dem vierten Jahrhundert. Die Typen, griechisch wie Zeichnung und Technik, entnahm man wesentlich der griechischen Grabkunst; in Cumä und Capua liebte man die Verstorbenen zu malen, sitzend, vielleicht mit einer Dienerin, um Salerno und in Pästum zog man Kriegerbilder vor, zum Teil in erregteren Szenen von bedeutendem Leben, schöner Zeichnung und nicht ohne Empfindung. Dem Stile nach schliessen sich einige etruskische Grabkammern an, deren genauere Datierung vorbehalten bleiben muss; die Malereien schildern den Orkus, das Totengelage unter Vorsitz des Hades nebst Charon und Furien (Tomba Golini, del Orco) oder allerlei heroische Mordszenen, dazwischen eine historische aus der römischen Königszeit, die Befreiung des Cälius Vibenna durch Mastarna (Françoisgrab). Einen Sarkophag aus Tarquinii schmückt die Amazonenschlacht in Temperamalerei.[2])

Tafelbilder würden uns gerade hier besonders wert sein, sie fehlen auch nicht ganz, die Gattung wird vertreten durch einige Marmortafeln: „Leto und Niobe als junge Mädchen beim Knöchelspiel“ von der Hand des Atheners Alexandros, Kentaurenkampf, Apobat. Obwohl spätere Kopieen haben sie doch den Stil unserer Epoche leidlich bewahrt; man glaubt sogar hier und da direkte Anklänge an die Art ihrer Meister zu finden, ein leises Schattieren, ein Schraffieren, oder die grossen Hände wie bei Zeuxis und seinen veredelten Kentaurentypus.

Aus dem Gebiete der Keramik ist eine interessante Tontafel mit Athena Hephaistia, ein athenisches Votivgemälde, vorab zu nennen, ferner ein paar Pinakes aus Eleusis.[3])

Die weissgrundierten Lekythen sodann führen uns die griechischen Künstler als Aquarellisten vor; auf den weissen Grund geben sie wie auf Malpapier die fast nur skizzierende, aber handsichere Zeichnung, zuletzt mit etwas reicherer Angabe von Lokalfarben, wobei denn im spätesten Stadium die Umrisse nicht mehr mit der schwarzen bis blonden Firnissfarbe, sondern mit einer roten Malfarbe hervorgebracht wurden. In den beliebten Szenen am Grabe erhielt die Stele oft üppigen und naturalistisch gezeichneten Akanthusschmuck; daneben gibt es häufiger Charonsbilder; der Kahn kommt an das Grab selbst, oder die Gestorbenen erwarten ihn am Ufer des Unterweltsflusses; alte Motive wurden hervorgeholt und erneuert, die Depositio (Schlaf und Tod legen den Leichnam eines im Kampf Gefallenen am Grabe nieder), die Aufbahrung, gerade diese vielfarbig behandelt, in einem schönen Beispiel auch mit Schattierung. Nachgehends wagte man selbst an rotfigurigen Vasen wieder Polychromie, und zwar

[1]) Sieger: Zum Typus vergl. die auch im Zeitstil verwandte Statue Sybel Kat. n. 411, dazu Furtwängler, Gemmen II 214, 37.

[2]) Cumä: Petersen, Röm. Mitt. 1891, 367. Capua: Mon. X. 55. Salerno: Petersen, Röm. Mitt. 1895, 84. Pästum: Abeken, Mittelitalien Taf. 10. Gaz. arch. 1883, 335 Taf. 46—48. Jünger: Helbig, Annali 1865, 262 NO. Mon. VIII 21. Tomba Golini: Conestabile, Pitture murali Taf. 4—11. Hescana: Röm. Mitt. 1893, 330. Orco: Mon. IX 14—15. Scudi: Mon. suppl. Taf. 4—7. François: G. Körte, Jahrb. 1897, 57. Petersen, eb. 1899, 43. Sarkophag: Amelung, Führer n. 211.

[3]) Marmortafeln: Robert, Votivgemälde eines Apobaten 1895; Knöchelspielerinnen 1897; Kentauromachie und Tragödienszene 1898; Der müde Silen 1899, 17. Tontafel: Reisch, Jahreshefte 1898, 89 Fig. 38. Eleusis: Skias, Eph. 1901, 1 Taf. 1—2.

zunächst zum Höhen der Zentralfiguren, eigenartig im Talosbild; sonst nahm man besonders Weiss, dann bunte Farben, zum Beispiel im herrlichen Thetisraub.

Soweit mögen die bemalten Tongefässe vielleicht beisteuern zum Ersatz für die verlorenen Gemälde, aber nicht weiter. Als es sich darum handelte, antike Denkmäler aufzubringen, welche imstande wären, irgend eine Vorstellung vom polygnotischen Stil zu geben, da konnten die rotfigurigen Vasen immerhin genannt werden, insofern es sich bei Polygnot wesentlich um Pinselzeichnung handelte. Während aber die Tafelmalerei, wie wir eben sahen, über diese Stufe hinausging und plastische Wirkung erstrebte, vermochte die Vasenmalerei auf diesem Wege nur ausnahmsweise zu folgen, weil es für sie stilwidrig gewesen wäre; sie hat ihren Stil definitiv festgestellt und findet ihre Stärke in der Zeichnung mit Stift oder Borste, konventioneller Färbung, rot in schwarzem Grund, sie kann und will also die plastische Darstellungsweise der gleichzeitigen Tafelmalerei nicht nachmachen. Aber in ihrem Gebiete, der Umrisszeichnung, bildete sie sich rastlos weiter und machte die Wandlungen des Stiles der Grosskunst mit durch, gewann dann immer flüssigeren Rhythmus, den runderen Schwung, die blühendere Form, die hier feiner, dort voller, üppiger aufgeht, auch umflossen von reichem offenem Haar; dazu die Tracht, bald in feinen Parallelstrichen wie radiert, bald grosszügig hingeworfen, vor allem aber bereichert durch kostbare Dessins, wenn nicht in Stickerei, so doch im Stickstil nach altorientalischem Brauch, aber gezeichnet in hellenischem, attischem Geschmack und vermutlich unter Wechselwirkung der Mode, der Kunst und des Theaters. Das Schönste in diesem Stil ist wohl die Leukippiden- und Hesperidenhydria des Meidias mit ihren Verwandten, etwa dem Krater mit Theseus in Poseidons Palast. Da gewann nun auch der edle Lorbeer auf einige Zeit dominierende Stellung, als Vasenornament, als Stickmuster, als Kranz, Zweig oder Baum in der Szenerie. Letztere baut sich mit Vorliebe polygnotisch auf, wie in der grossen Gigantomachie von Melos, um sich durch Hereinnahme des phidiasischen Himmelsbildes zu grösster Konzeption und zugleich zu malerischster Behandlung zu entfalten im Parisurteil aus Orvieto, zu höchst in der Gigantenschlacht aus Ruvo. Von den üblichen Vasenformen heben wir wiederum den sogenannten Aryballos hervor. Auch die meisten Lutrophoren gehören in diese Zeit, darunter eine mit Szene am Grab, der Verstorbene in lorbeergesticktem Leibrock, eine andere mit Lutrophorie. Diese letzte und glänzendste Epoche der attischen Vasenmalerei häuft alle Hilfsmittel zum selben Ende, öfter gab sie den Figuren Relief, wie Xenophantos tat, und Goldschmuck. Wie die Münzen, so haben auch die bemalten Vasen gerade in der laufenden Epoche ihre feinsten Blüten hervorgebracht, gerade in den Väschen mit Goldschmuck; mag Dionysos oder Eros den Ton anschlagen, Charis leitet immer die Hand des Zeichners, ein unnennbarer Duft ruht auf diesen Gedichten.

Wirkungen und Ausläufer der attischen Vasenmalerei müssen vorausgesetzt werden. Dergleichen bietet Böotien in Vasen mit mythologischen Bildern, welche den jüngerattischen Stil vergröbert wiederspiegeln, ferner Südrussland und Unteritalien. Besonderes Interesse nimmt die Verpflanzung der attischen Vasenkunst nach Unteritalien in Anspruch, weil sie dort Wurzel geschlagen und in der Folgezeit eine neue keramische Industrie hat erstehen lassen.[1])

---

[1]) **Weissgrund:** Pottier, Étude sur les lecythes blancs attiques 1883. Rayet-Collignon, Céramique 228. **Grabmal:** Benndorf, Griech. Vas. Taf. 25. **Charon:** v. Duhn, Jahrb. 1887, 240.

Epoche des Praxiteles.

Wir betrachten nunmehr die Kunst des vierten Jahrhunderts in ihrer Fülle. Es war die Zeit der thebanischen Hegemonie und Philipps von Makedonien. Griechenland brachte noch so bedeutende Staatsmänner hervor wie Epaminondas und Demosthenes, aber seine politische Selbständigkeit ging dauernd verloren. Doch das besiegte Hellas unterwarf seine Besieger durch die Macht seiner geistigen Kultur; jetzt eben gewann es die Höhe seines wissenschaftlichen Lebens. Aristoteles wurde der Erzieher Alexanders.

Marmorvase als Grabmal. Athen.

Baukunst.

In Athen begann man zwei bisher nur als Nutzbauten behandelte Gebäudearten in künstlerisch ausgebildeten Steinbau überzuführen, das Arsenal im Piräus, dessen Architekt Philon war, und das Theater am Südabhang der Akropolis. Mit dem vierten Jahrhundert scheint überhaupt der monumentale Theaterbau einzusetzen, das bedeutende Theater von Syrakus und das schöne und wohlerhaltene beim Asklepieion von Epidauros werden von einigen noch dieser Epoche zugerechnet; ein jüngerer Polyklet hat es gebaut, derselbe welcher gleichzeitig den Rundbau der „Thymele" ebenda prächtig vollendete.[1])

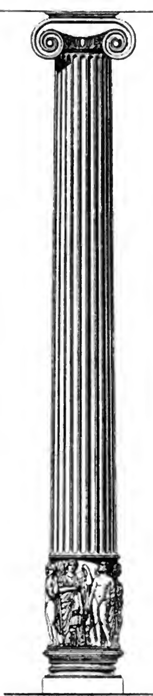
Um die zersplitterte Kraft der peloponnesischen Landschaften zusammenzufassen und den Lakedämoniern gleichsam im Angesicht ihrer Hauptstadt entgegenzusetzen, bewirkte Epaminondas die Gründung der befestigten Grossstädte Megalepolis in Arkadien und Messene am Berg Ithome; auch das unlängst arg mitgenommene Mantinea wurde hergestellt. Von den Stadtmauern sowie den öffentlichen Gebäuden hat sich vieles, wenn auch in Ruinen, er-

---

Deposition: Robert, Thanatos 1879. Aufbahrung: Benndorf, Griech. Vas. Taf. 33. Talos: Arch. Zeit. 1846 Taf. 44. 45; 1848 Taf. 24. Weiss: Furtwängler, Beschreib. Vas. Berl. 738; Samml. Saburoff Taf. 66. 67. Thetis: Salzmann, Nécrop. de Camirus Taf. 58. Theater: Vorlegebl. E 7 Pronomosvase. Malborste: Furtwängler-Reichhold, Vas. 148. Meidias: eb. Taf. 8. 9, auch 20. 30. Theseus: Mon. suppl. Taf. 21. 22. Giganten Melos: Vorlegebl. VIII 7. Parisurteil: Vorlegebl. E 11. Giganten Ruvo Mon. IX 9. Aryballen: Milchhöfer, Jahrbuch 1894, 60 B. Lutrophoren: Wolters, Ath. Mitt. 1891, 371. 381, 18—21. 23 folgg. Reliefvasen: Milchhöfer 62. Rayet-Collignon 261. Goldschmuck: Jahn, Bemalte Vasen mit Goldschmuck 1865. Deubner, Jahrb. 1900, 144 Taf. 2. Böotien: Rubensohn, Ath. Mitt. 1899, 67 Taf. 7. Kabirionvasen: Winnefeld, eb. 1888, 415 Taf. 9—12. Wolters, Journ. hell. 1893, 77 Taf. 4. A. Körte, Ath. Mitt. 1894, 346. Südrussland: Furtwängler, Anzeiger 1892, 103, 12. Unteritalien: Löwy, Röm. Mitt. 1896, 259, 3.

[1]) Philon: Wachsmuth, Stadt Athen II I 76. Theater: Dörpfeld u. Reisch, Griech. Theater 1896, 375. Frazer, Paus. V 501. Gräf, Anzeiger 1901, 14. Syrakus: Drerup, Ath. Mitt. 1901, 11. Polyklet: Hitzig-Blümner, Paus. I 612. Michaelis, Röm. Mitt. 1899, 208.

halten oder wiederfinden lassen. Für zahlreiche Künstler gab es damals vollauf zu tun, um die Aufgaben zu lösen, welche das schöpferische Eingreifen Thebens stellte.[1])



Säule vom Artemistempel zu Ephesos (ohne den Untersatz).

In der Baukunst des vierten Jahrhunderts walteten einstweilen noch die alten Stile vor, der dorische und der jonische, der korinthische musste sich erst herausarbeiten; immerhin ging man in der Kombination der drei Stilarten schon weiter. Der Tempel der Athena Alea zu Tegea, 395 abgebrannt und nicht allzu lange danach wieder aufgebaut, es heisst von Skopas, der grösste Tempel im Peloponnes nächst dem des Zeus zu Olympia, sicher der schönste, ganz aus Marmor und mit Skulptur geschmückt, war aussen dorisch, innen jonisch, Pronaos und Opisthodom wenn wir die Überlieferung recht verstehen korinthisch; also korinthische Säulen in Reihe. Gefunden hat sich nur das dorische Kapitell und die schöne Sima.

Im dorischen Stil neugebaut wurden um diese Zeit noch das Metroon zu Olympia und der Athenatempel auf Pergamon, hergestellt der durch ein Erdbeben stark beschädigte Apollontempel zu Delphi.[2])

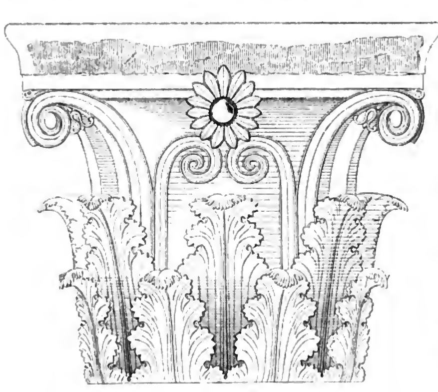
Im jonischen Stil sind gerade im vierten Jahrhundert einige der grossartigsten Bauten errichtet worden, welche in aller Munde sind. Der Tempel der ephesischen Artemis war 356 durch den Brand des Herostratos zerstört worden; den Neubau leitete Cheirokrates. Er war 425 Fuss lang, hatte 127 Säulen mit 60 Fuss hohen Schäften; sechsunddreissig von den Säulen waren am unteren Ende des Schaftes mit einem Fries lebensgrosser Reliefffiguren umgeben (*columnae caelatae*); sie scheinen auf gleichfalls skulpierten Untersätzen gestanden zu haben. Der Architekt Pytheos baute den Tempel der Athena Polias zu Priene; derselbe war vollendet, als Alexander der Grosse dahin kam und nun seinerseits die Weihung vollzog. Maussolos von Karien verlegte die Residenz nach Halikarnass, das er glänzend erneuerte; ähnlich Rhodos stieg die Stadt den Hafen und Markt im Halbkreis umfassend theaterförmig den Abhang hinauf, gekrönt vom Arestempel; rechts schob sich das Aphrodision vor, links der glänzende Palast. In halber Höhe des Abhangs lief eine Ringstrasse, und hier in der Mitte der Stadt errichtete Artemisia ihrem 353 verstorbenen Gemahl das Mausoleum, welches unter die sieben Weltwunder gezählt und dessen

[1]) Megalepolis: Loring, Journ. hell. 1892, 319 und Suppl. II. Frazer, Paus IV 317. Messene: Frazer III 429. Mantinea: Fougères, Bull. hell. 1890, 65. Frazer IV 201. H. Droysen, Heerwesen 1889, 244. Aigosthena, besterhaltener Mauerring des vierten Jahrhunderts: Benson, Journ. 1895, 314.

[2]) Tegea: Milchhöfer, Ath. Mitt. 1880, 52. Dörpfeld, eb. 1881, 274. Metroon: Dörpfeld, Olympia Ergebn. II 37 Taf. 24—26. Pergamon: Bohn, Altertümer v. Perg. II 1885 Taf. 5—12, Delphi: Homolle, Bull. hell. 1896, 677. Pomtow, Anzeiger 1897, 83.

Name zum Gattungsnamen für alle grossen Grabmäler wurde. Architekten waren Satyros und der bereits genannte Pytheos. Der Bauform lag immer wieder das alte Schema des Grabturms zu Grunde, welches wir zuletzt im Nereïdenmonument hellenisiert gesehen hatten; dessen Aufbau aber wurde vom Mausoleum noch überboten. Auf dem kubischen Unterbau stand wiederum der ringsumsäulte jonische Tempel, welcher nun aber, dies war das neue, statt des üblichen Giebeldaches eine Pyramide von vierundzwanzig Stufen trug, mit einem Viergespann gekrönt. Das Pyrgosgrab mit einer Pyramide abzuschliessen, war ja altorientalischer (ägypto-syrischer) Brauch; aber neu war, die Pyramide auf einen griechischen Tempel zu setzen und sie als Postament eines Bildwerks zu gestalten. Verwandte Erscheinungen bietet übrigens der gleichzeitige Grabbau in Unteritalien.[1])

Als Denkmal des korinthischen Stils besitzen wir, freilich nur in Trümmern, den peristylen Innenbau der epidaurischen Tholos, ein Meisterwerk des jüngeren Polyklet.



Korinthisches Kapitell aus der Tholos zu Epidauros. Ephimeris archäol.

In stilgeschichtlicher Beziehung bekundet der dorische Aufbau eine weitere Entwicklung in Richtung auf immer grössere Schlankheit der Säulen, Knappheit der Kapitelle, Leichtigkeit des Gebälks. Ähnlich wurde das jonische Kapitell in der Proportion niedriger, in der Zeichnung trockener, dabei jedoch in der Reliefwirkung kräftiger. Eine Spielart mit diagonal gestellten Voluten, bereits von Iktinos vorbereitet an den Dreiviertelsäulen im Tempel zu Bassae, erscheint am Proskenion des epidaurischen Theaters, gleichzeitig an dessen Tore der erste Fries mit geschwungenem Profil. Das korinthische Kapitell liegt in neuer Entwickelungsstufe vor: das epidaurische Kapitell zeigt die Akanthusblätter höher gewachsen und die Mittelvoluten mit der von ihnen getragenen Rosette,

[1]) Ephesos: Wood, Discov. at Eph 1877. Rayet-Thomas, Milet II 6. A. Smith, Catal. sculpt. II 1900, 165. Michaelis, Röm Mitt. 1899, 200. Cheirokrates: Fabricius bei Pauly-Wissowa IV 2393. Priene: Rayet-Thomas II 5. Smith, Catal. II 144. Halikarnass: Judeich, Kleinasiat. Studien 1892, 246. Mausoleum: Newton, Discoveries at Halicarnassus 1862. Smith, Catal. II 65. Trendelenburg, Anz. 1900, 22. Adler, Mausoleum 1901. Unteritalien: Watzinger, Stud. zur unterital. Vasenmalerei 1899.

die hier für die herkömmliche Palmette eintritt, um ebensoviel hinaufgerückt, die Blattspitzen der Rosette greifen über die Unterkante des Abacus.

In gleichem Natursinn wurde an der Belebung der Ranken gearbeitet, die zwischen den Löwenköpfen des Dachkranzes stehen; schöne Beispiele bietet Tegea, sowie Samothrake an dem jonischen Umbau des alten Tempels. Einen epochemachenden Schritt taten die schöpferischen Ornamentisten der Epoche, indem sie aus dem Akanthuswerk eine menschliche Gestalt unmittelbar herauswachsen liessen: der Menschenleib, das bekleidende Gewand geht organisch in die Pflanze über. Diese neue Bildung erscheint zuerst an zwei attischen Marmorthronen. Hiermit sind die Zeichen der neuen Zeit noch nicht erschöpft, der Steinbau entwickelt sich weiter. Wie wir am grossen Pseudoperipteros zu Akragas die Interkolumnien der Halbsäulen durch dort hohe Schranken gesperrt sahen, so ziehen sich zwischen den Halbsäulen eines sidonischen Sarkophags hier niedrigere Schranken, an die sich trauernde Frauen lehnen. Der Scheinbau aber beschränkt sich nicht auf die Formen, er dehnt sich auch auf die Stoffe aus und verbindet sich gelegentlich mit barbarischer Prunksucht: Maussolus bildete die Architekturformen seines Palastes, also wohl Säulen, Pilaster, Gebälke aus prokonnesischem Marmor, die Wände aber aus Lehmziegeln verkleidet mit glänzend poliertem Marmorstuck, nach Plinius dagegen wären es Marmortafeln gewesen.

In dieser Epoche bereiteten sich die Elemente der hellenistischen Baukunst.[1])

Plastik.

Unter die Bildhauer, welche durch die thebanische Hegemonie in Tätigkeit gesetzt wurden, pflegten wir Damophon von Messene zu rechnen, welcher für seine Vaterstadt, für Ägion, für Megalopolis und Lykosura Tempelbilder gearbeitet, auch den olympischen Zeus des Phidias repariert hat; in Wahrheit ist seine Zeit nicht überliefert, und seit der Tempel von Lykosura mit Resten der Göttergruppe wiedergefunden wurde, setzen die meisten ihn später, in die Zeit des achäischen Bundes oder selbst des Hadrian. Der Mann passt überall gleich gut, um aber die Reste mit Sicherheit datieren zu können, müssten die Stilkriterien der spätergriechischen Bildhauerei Phase für Phase erst genauer festgestellt werden.[2])

Euphranor vom Isthmos blühte um 364, ein äusserst vielseitiger Künstler, in jeder Kunstart gleich ausgezeichnet, als Plaste und Ziseleur, als Marmorbildner, als Maler; in letzterer Eigenschaft wird er anderen Ortes wieder begegnen, hier beschäftigt uns nur, was er als Plaste geschaffen. Einige seiner Hauptwerke waren in Athen, so im Tempel des Apollon Patroos dessen Bild. Ferner hörten wir von einem Hephästos, einer Athena, einem Dionysos, einer Leto mit ihren neugebornen Kindern Apollon und Artemis auf den Armen; „Bonus Eventus“, vielleicht eigentlich Triptolemos, hielt in der Rechten die Schale, in der Linken Ähren und Mohn. Endlich Paris, ein Bild von bewundernswerter Charakteristik, insofern die verschiedenartigen Charakterzüge des Paris alle zugleich verständlich ausgedrückt waren: der Richter im Schönheitsstreit, der Entführer der Helena, und doch auch der Held, der den Achill erschlug. Es war

---

[1]) Samothrake: Conze-Hauser-Benndorf, Neue Unters. auf Samothr. 1880 Taf. 10. Figur aus Akanthus: A. Smith, Catal. sculp. II n. 1510. Sarkophag: Hamdy Bey et Reinach, Nécropole royale 1892, 238.

[2]) Damophon: Frazer, Paus. IV 161. 378. V 625. Hitzig-Blümner II 168. Robert bei Pauly-Wissowa IV 2077.

dies wieder eine Aufgabe aus dem Gebiet der Charakterzeichnung, wie dergleichen Parrhasios im „Demos“ bearbeitet hatte.[1])

Silanion von Athen, Autodidakt wie es heisst, Erzgiesser, arbeitete Athleten, den Telestas nach 369, den Satyros nach 366. Als athletische Figuren waren auch seine Heroen Achilleus und Theseus aufgefasst. Auch schrieb er eine Proportionslehre. Unter seinen Werken begegnet uns die erste pathetische Einzelfigur, eine sterbende Jokaste, das Gesicht liess er durch Auflage einer Silberschicht bleich erscheinen. Seine interessantesten Werke aber liegen im Porträtfach; er hat Bilder der längst verstorbenen Dichterinnen Sappho und Korinna gemacht, nach dem Leben aber den Bildhauer Apollodor und den Philosophen Platon.

Der Bildhauer Apollodor, der Tolle, so heisst er in Platons Gastmahl, schlug öfter seine angefangenen Sachen im Jähzorn entzwei, weil sie ihm nicht genügten; so stellte denn Silanion ihn als Typus des Jähzorns dar. In den erhaltenen Hermen des Platon ahnen wir nicht den apollinischen, Jahrtausende beglückenden Ideologen, kaum den tiefgründenden Schöpfer der Wissenschaft und der Hochschule; schlicht geben sie den ernsten Mann, den die Hinrichtung seines Meisters an die Arbeit gerufen hatte. So mögen ihn seine Schüler vor Augen gehabt haben, einer, der Perser Mithradates, weihte die Statue in die Akademie. Derselbe schlichte Wahrheitssinn, wie er unserem Künstler eignete, spricht auch aus Köpfen attischer Grabreliefs; das Grabmal des Prokles und seiner würdigen Eltern wird in diesem Sinne genannt.[2])

Den chryselephantinen Asklepios von Epidauros schuf Thrasymedes von Paros nach dem Vorbilde des phidiasischen Zeus, thronend mit Zepter, die Rechte auf dem Scheitel einer steigenden Schlange, zur Linken sass ein Hund; den Thron schmückten argivische Heroen, Bellerophontes die Chimära tötend, Perseus die Medusa. In schönen Weihreliefs klingt das bedeutende Bild nach. Timotheos von Athen war tätig am Asklepiostempel zu Epidauros und am Maussoleum zu Halikarnass. Für die Skulpturen des epidaurischen Tempels lieferte er die Skizzen und arbeitete selbst die Akroterien der einen Seite. Aus dem Westgiebel haben wir die Mittelfigur, eine Amazone auf bäumendem Pferd mit hochgeschwungener Waffe, noch steiler aufgerichtet als Dexileos; ferner die westlichen Eckakroterien, je eine Nereïde auf einem aus den Wellen sich hebenden Seerosse. Auf Grund ihres Rhythmus, ihres die Nikebalustrade fortsetzenden Stiles und eines Anfluges von Pathos hat man bereits mehrere Museumsstücke hypothetisch angereiht, eine Leda, einen Götterjüngling. Von Tempelbildern des Meisters meldet die Überlieferung, einem Hippolytos zu Troizen im Typus des Asklepios und einer marmornen Artemis, die Augustus auf den Palatin versetzte; darf man einem augusteischen Relief trauen, so stand die mädchenhaft schlanke Gestalt in feinem Peplos, das Brustteil des langen Überschlags unter Kreuzbänder gefasst, auf eine hohe Fackel gestützt, anmutig lässig die andere Hand eingestemmt, einen Fuss übergeschlagen.[3])

---

[1]) Euphranor: Furtwängler, Meisterwerke 578. Triptolemos: ders., Gemmen III 347. Paris: ders., Samml. Somzée n. 24.

[2]) Silanion: Michaelis, Aufsätze für E. Curtius 107. Winter, Jahrbuch 1890, 151. Collignon, Sculpture II 342. Klein, Praxiteles 1898, 36. Theseus: Furtwängler, Bayr. Akad. Abh. 1897, 561 Taf. 2. 3. Sappho: Helbig n. 832. Korinna: Furtwängler, Samml. Somzée n. 37. Klein, Praxitelische Studien 1899, 32. Apollodor: Robert bei Pauly-Wissowa I 2896. Platon: Bernoulli, Griech Ikonogr. II 18. Prokles: Conze, Grabreliefs n. 718.

[3]) Thrasymedes: Thrämer bei Pauly-Wissowa II 1693. Timotheos: Collignon, Sculpture



Kopf aus Tegea.

Skopas von Paros war der erste der grossen Meister des vierten Jahrhunderts und zugleich der erste Künstler überhaupt, welcher als Bildhauer in Marmor Ruf gewann, denn im Kreis des Phidias kamen nur vereinzelt Marmorstatuen vor. Also ein Beweis dafür, wie der Marmor fortschreitend die Welt der Kunst eroberte. Auf Grund einer Inschrift aus Paros, aus dem zweiten Jahrhundert, in welcher ein Aristandros, Skopas' Sohn, figuriert, hat Böckh in der Unterstellung, dass die Namen Aristandros und Skopas nach dem Herkommen in der Familie von Geschlecht zu Geschlecht wechselten, geschlossen, dass der berühmte Bildhauer Skopas, sofern man ihn als Ahn der späteren, auch aus Paros stammenden ansehen dürfte, wiederum Sohn eines Aristandros gewesen sei, vielleicht also des Erzgiessers dieses Namens, welcher neben Polyklet mit einem Dreifuss in Amyklä begegnete. Dessen Sohn und Schüler, denn doch in der Erzbildnerei, und zwar im Rahmen der peloponnesischen Schule, wäre dann unser Skopas gewesen, ehe er für immer zur Marmorbildnerei überging. Neben den vielen Marmorwerken des Skopas wird nämlich nur ein einziges Erzwerk seiner Hand erwähnt, welches dann als Jugendarbeit des Meisters betrachtet wird, die Aphrodite zu Elis. Zu seiner Chronologie ist berichtet, dass er den Neubau des Athenatempels zu Tegea in Arkadien nach dem Brand von 395 ausgeführt, eine Säule am neuen Artemision von Ephesos skulpiert und an dem Grabbau des Maussolos, berufen von dessen Witwe Artemisia, auch nach deren 349 erfolgtem Tode gearbeitet habe. Diese Daten als ungefähre Anfangs- und Endpunkte seiner Tätigkeit ansetzend und unter Benutzung einer Aussage des Pausanias, Skopas habe Werke an vielen Orten von Hellas, auch von Jonien und Karien gemacht, konnte man den Versuch wagen, einen Abriss seines Lebens zu konstruieren, demzufolge er zuerst im Peloponnes und der übrigen Hellas, zuletzt in Kleinasien tätig gewesen wäre. Aber der längst bestehende rege Kunstverkehr verbietet so enge örtliche Bedingtheit vorauszusetzen.

Wenn auf die mitgeteilten Daten Verlass ist, so hätte Skopas gegen die Mitte des vierten Jahrhunderts seine Höhe erreicht; denn das einzig zuverlässige Datum für ihn ist 351. Unvereinbar hiermit ist es nun aber, wenn Plinius die Epoche des Meisters auf 420 ansetzt; so hat denn bereits Winckelmann diese Ansetzung auf einen früheren Künstler gleiches Namens bezogen, eine Annahme, welche neuerdings zu der Folgerung führte, die unter Skopas' Namen überlieferten Werke an zwei gleichnamige Meister zu verteilen. Damit ist die Forschung nun wieder ganz ins Ungewisse geraten.

Von der Kunstart des Skopas liess sich aus den Nachrichten über seine Werke nur ein ungefährer Begriff gewinnen. Eine ekstatische Bacchantin, Verkörperungen der rauschenden See, ein zur Kithar singender Apoll, Eros in drei Gestalten zerlegt als Wunsch, Sehnen und Verlangen, solche Typen scheinen sich als Unterlage zu einer Charakteristik zu bieten. Das bedeutet ein anderes Leben als jenes myronische, ein

II 195. **Asklepieion:** Kawwadias Glypta n. 136—158. **Leda:** Winter, Ath. Mitt. 1894, 157 Taf. 6. Helbig n. 467. **Götterjüngling:** Amelung, Führer n. 194. **Artemis:** Amelung, Röm. Mitt. 1900, 199.

Leben von innen heraus, wie bei Michelangelo aus den Tiefen der Seele treibend, Pathos, hier leidenschaftlich sich ergiessend oder nur in rascher Gebärde sich bekundend, dort innerlich gefasst wie schlummernd unter dem Spiegel des Auges.



Meleager. Vatikan.

Aus Münzbildern glauben wir die auf einem Bocke dahinsprengende Aphrodite von Elis zu kennen; ferner den Apollon Smintheus mit aufgestütztem Fusse, aus einer augusteischen Münze den rhamnusischen, später zum palatinischen erwählten Apollon Kitharödos; ob unter dem ebenfalls langgewandeten Dionysos knidischer Münzen der des Skopas gemeint ist, bleibt unsicher. Auf sichrerem Boden befänden wir uns, wenn wir mit vollem Vertrauen auf die Nachricht fussen dürften, Skopas sei der Schöpfer des tegeatischen Tempels und seiner Skulpturen; oder wenn es gelänge, aus den zahlreichen Resten vom Mausoleum die Arbeiten seiner Hand mit Sicherheit auszuscheiden.

In den tegeatischen Giebelgruppen waren arkadische Heroen verherrlicht, im Ostgiebel Atalante, als

Hauptheldin der kalydonischen Eberjagd dem in die Mitte gestellten grossen Tiere gegenüber; hinter dem Tier der verwundete Ankaios von Epochos gestützt, um die Mittelgruppe scharten sich die anderen Helden. Im Westgiebel sah man die Abwehr der in Mysien gelandeten Griechen, in der Mitte den König Telephos tegeatischen Ursprungs, im Kampfe mit Achill. Erhalten sind der Eberkopf, ein Arm und ein Bein, in heftiger Aktion gebeugt, und ein paar jugendliche Köpfe, einer im Helm. Den anderen bilden wir ab zur Veranschaulichung des von Skopas eingeführten pathetischen Stils. Die Muskulatur des eher niedrigen Gesichtes ist durchgebildet, die Stirnhaare sind aufgerichtet, alles wird markig gegeben. Man beachte den Stirnmuskel, die über dem inneren Augenwinkel etwas hochgezogenen Brauen, das aus dunkler Tiefe hervorleuchtende Auge, den eben geöffneten, etwas herabgezogenen Mund, die schräge Kopfstellung. Diese Züge, Kopfstellung, Auge, Brauen und Lippen wurden typische Ausdrucksformen an pathetischen Köpfen, für uns aber werden sie Merkmale, Arbeiten aus der Werkstatt oder aus der Weitwirkung des Meisters zu erkennen. Es handelt sich hierbei vorläufig überwiegend um Marmorbilder ruhigen, wenn auch charakteristisch ausdrucksvollen Standes, deren jetzt ruhende Seele mehr in schwärmerischem Aufblick sich bekundet, bei manchem auch vulkanischen Ausbruch ahnen lässt. Eine Herme der Villa Albani steht füglich am Anfang der Reihe. Ganz neuen Inhalt, Seele, gewann Herakles; einen solchen meisselte Skopas für das Gymnasion zu Sikyon. Mit einem raschen Hintreten der jugendkräftigen Gestalt verbindet sich ein fast schwärmerisch blickender bekränzter Kopf. Ein Jünglingskopf aus Olympia ist minder bedeutend, glänzend aber der Meleager.

Grabstele, am Ilissos gefunden. Athen.

Skopasische Sprache reden eine Reihe athenischer Marmore. Unter den Grabreliefs, aus ihrer Blütezeit eines der jüngsten, sprach das am Ilissos gefundene von jeher zum Gemüt des Beschauers. Der verstorbene Jüngling lehnt halb sitzend an einem Stein, den einen Fuss übergeschlagen, die Hände auf dem Griff der Jagdkeule

gekreuzt; auf der Stufe kauert der Knabe, der ihm das palästrische Gerät zu tragen pflegt, daneben spürt sein Jagdhund; von der Seite blickt der Vater, den Stab wie krampfhaft umklammernd, voll tiefer Trauer auf den Frühentrissenen, dessen Auge merkwürdig herausschaut, in das Auge des Beschauers und doch so traumhaft. Das Grabrelief des Aristonautes, ganz ein Gemälde, zeigt diesen im Kampfe eine Anhöhe hinandringend, aber wie ein Führer halbgewendet, so dass auch er aus dem Rahmen gerade herausschaut, wie er auch den Arm in gleich geschlossener Anordnung vor die Brust legt (beides wiederholt sich im Ares Ludovisi). Ein bärtiger Gott aus Munychia, weil in einem Asklepieion gefunden wohl für den freundlichen Heilgott zu halten, sieht in seiner Erregung fast Poseidon gleich. Ein Frauenkopf aber vom Südabhang der Akropolis ist von besonderer beseelter Schönheit.

Ein Werk nicht gewöhnlichen Umfangs, wir wissen nicht welcher Bestimmung, tritt aus der Reihe der übrigen packend hervor, eine Symphonie des Meeres in mehrfach abgestuften Verkörperungen, der Menschheit verknüpft durch die leuchtendste Gestalt der Heldensage: eine ruhigere Mittelgruppe, der Meeresherrscher Poseidon mit Thetis und Achill, zwischen zwei breiteren und bewegteren Flügelgruppen, dort die Nereïden auf Delphinen, Seedrachen und Seerossen, hier Tritonen mit dem ganzen Tross der mancherlei Meertiere — „alles von derselben Hand, eine wunderbare Leistung, auch wenn es die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre". Alles mit eigener Hand aus dem Marmor geschlagen, das wäre auch Art des Michelangelo. Auch Skopas' Element war der Marmor, Marmorstil war die Geschlossenheit des Entwurfs, wie sie etwa am Jüngling von Ilissos erscheint, auf dem Hineingehen in den Marmor beruhte der tiefe Blick skopasischer Augen. Dazu hätte die Geburt auf der Marmorinsel ihn fördern können, obwohl Michelangelo der Bildhauer war durch innere Geburt, nicht durch Zufall des Orts. Zur Ausbildung der Hand konnte Skopas in Argos nichts lernen, nur formales, weit mehr in Athen — wenn irgend wohin, so ist Skopas den Attikern beizurechnen, vor allem durch sein Geistiges, aber über die Schranken der Schulen erhob er sich in seiner Eigenwüchsigkeit zum hellenischen Stil.[1])

Praxiteles, wahrscheinlich des Kephisodot Sohn, aus attischem Hause. Plinius setzt seine Epoche auf die 104. Olympiade (364), Pausanias in die zweite Generation nach Alkamenes; er mag älterer Zeitgenosse des Philipp von Makedonien gewesen sein, welcher 382 geboren, 336 erst 46 Jahre alt ermordet wurde. Wenn Erbe des Kephisodot wird Praxiteles vor allem die Erzbildnerei gelernt haben, wie er denn in

---

[1]) Skopas: Urlichs, Skopas 1863. Brunn, Künstler I 318. Weil in Baumeisters Denkmälern Art. Skopas. Furtwängler, Meisterwerke 513. v. Sybel, Röm. Mitt. 1891, 241. Collignon, Sculpture II 232. Klein, Praxiteles 1898, 319. Michaelis, Röm. Mitt. 1899, 209. Aphrodite: Löwy, Röm. Mitt. 1897, 70. Smintheus: Wernicke bei Pauly-Wissowa II 102. Kitharödos: Overbeck, Apollon, Münztafel 5, 45. Amelung, Röm. Mitt. 1900, 200 Fig. 2. Dionysos: Murray, Sculpture II 308. Tegea: Treu, Ath. Mitt. 1881, 393 Taf. 14. 15. Ant. Denkm. I Taf. 35. Furtwängler, Anzeiger 1892, 107. Albani: Helbig n. 751; vgl. Furtwängler, Journ. hell. 1901, 214. Herakles: Gräf, Röm. Mitt. 1889, 189. Helbig n. 623. Olympia: Ergebnisse III 208 Taf. 54, 3. Furtwängler, Samml. Somzée n. 29. Meleager: Helbig n. 137. Ilissos: v. Sybel, Weltgeschichte 1888, 251, 1; Zeitschr. für bild. Kunst 1891, 293. Conze, Grabreliefs n. 1055. Aristonautes: Wolters, Ath. Mitt. 1893, 6. Conze n. 1151. Ares: Helbig n. 928. Munychia: Wolters, Ath. Mitt. 1892, 10 Taf. 4. Frauenkopf: Brunn-Bruckmann n. 174.

dieser Technik manches schöne Werk geschaffen hat. Doch glücklicher war er in Marmor, auf seine Marmorwerke gründete sich sein Ruhm.[1])



Kopf des praxitelischen Hermes.

In der Auswahl der Gegenstände, welche unser Künstler bearbeitete, spricht der Geist der Zeit, doch gerade Praxiteles ist die höchste Verkörperung wenigstens der einen Richtung des Zeitgeistes, sofern derselbe die Schönheit im Lieblichen suchte, blühendes Leben, sanftere Regungen, friedlichen Genuss bevorzugte. In solchen Sphären, der aphrodisischen, der bacchischen und cerealen, der apollinischen, halten sich die meisten seiner Werke, bezeichnend tritt jetzt endlich Aphrodite hervor; ihre Gehilfin, die Überredung, ward verzwiefacht in Peitho und Paregoros, wie durch Skopas der Eros verdreifacht. Da trat die athletische Gattung zurück, ebenso wie die pathetische; damit sie nicht ganz fehle wird ein „Raub der Kora“ erwähnt. Auch an sonst bewegten Figuren oder Gruppen fände man ausser der rasch schreitenden Artemis von Antikyra höchstens Mänaden und Silene, ohne dass wir wüssten, wie Praxiteles sie gegeben hatte. Und wenn die Thespiaden richtig als thespische Musen verstanden werden, so waren dies ruhige Gestalten.[2])

Das einzige uns erhaltene und bezeugte Originalwerk von der Hand eines der grossen Meister, muss der Hermes aus Olympia die Reihe derjenigen Werke eröffnen, von welchen uns eine direkte oder indirekte Anschauung vergönnt ist.

Hermes, der vielgewandte, der behende Bote des Zeus, der allbereite Geleitsmann, wurde in der Blütezeit als wohlgebauter und wohlgeschulter Jüngling gegeben, dergleichen heranzubilden die Aufgabe der Palästra war, also nach allen Richtungen wohl geeignet, das Ideal eines hellenischen Jünglings vorzustellen. In der Ringschule wie auf dem Platz der Kampfspiele war sein Bild am rechten Ort. In diesem Sinne wäre ein Hermes in Olympia schon hinreichend motiviert. Und als solches Jünglingsideal hat auch Praxiteles den Gott hingestellt; doch hat er ihn nicht rein in dieser Bedeutung gegeben, sondern einen Zug hinzugefügt, welcher, mochte er dem Künstler aufgetragen sein oder von ihm selbst frei gewählt, die Aufgabe dem Künstler erst recht zu Sinn formulierte, das Bacchuskind auf dem Arm des Hermes. Das Motiv ist nicht

---

[1]) Friederichs, Praxiteles 1855. Furtwängler, Meisterwerke 529. Collignon, Sculpture II 253. Klein, Praxiteles 1898.

[2]) Antikyra: Overbeck, Plastik⁴ II 45 Fig. 147. Thespiaden: Mayer, Ath. Mitt. 1892, 261.

nen, von Kephisodot hatte Praxiteles es geerbt. In der Komposition und dem plastischen Aufbau wirkt es an seiner Stelle, ohne darin eine bedeutende Rolle zu spielen, aber es gibt den Ton an für die Stimmung.

In der Linken den Heroldsstab, den Arm auf einen Baumstamm gestützt, über dessen Aststümpfe die abgenommene Chlamys gehängt ist, steht der junge Kinderfreund vor uns. Auf dem gestützten Arm sitzt das Knäbchen, ein Mäntelchen um die Beinchen geschlagen, recht göttlich sicher und frei, nur da es greifend sich vorneigt, dem Antlitz und der gehobenen Hand des Gottes entgegen, tritt das linke Füsschen auf einen Ast und das rechte Händchen legt sich auf des Freundes Schulter. Er hält in der gehobenen Rechten eine Traube dem Kind vor die Augen und schaut verloren aus leise geneigtem Haupt an dem Knaben vorbei, kaum mit dem Blick ihn streifend, das Antlitz von einem Strahl unsäglicher Gottesheitere und Sinnesmilde erhellt. Nur damit diese Stimmung in dem Gotte motiviert sei, gab ihm Praxiteles das Kind auf den Arm; dass es gerade Bacchus war, lag in der Überlieferung, diente dem Künstler aber dazu, der Stimmung wie einen konkreten Geschmack zu geben, alles in diskretester Beimischung.

Praxiteles hat wenig Gruppen komponiert; seine Meisterwerke waren Einzelfiguren, und in Gruppen, wie die in Rede stehende, ist die eine Figur durchaus Hauptperson, die andere nur Beigabe, eine Art Attribut. Ferner aber waren seine Einzelfiguren auch nicht in Aktion gegeben, wie etwa ein kämpfender Heros oder der myronische Diskobol, sondern in Ruhe, es waren Standbilder; deren Entwickelung geht ihren Weg für sich und Praxiteles machte in ihrer Weiterbildung Epoche. Seine Figuren stehen in Ruhe, aber nicht in der völlig unbewegten Ruhe älterer Tempelstatuen, sondern sie sind in eine geringe Aktion versetzt, weit entfernt von jeder pathetischen Erregung, nur eben hinreichend, die Haltung um ein weniges zu beleben. Der Art ist das leichte Spiel mit der Traube, zu welchem Hermes durch das Kind auf dem Arm veranlasst wird, und welches zwar zu seiner Stimmung beiträgt, aber im Grunde ihn nicht so sehr in Anspruch nimmt.

Haben wir den Hermes als Standbild anzusehen, so müssen wir zunächst fragen, wie er denn hingestellt ist. Vorausgesetzt ist die polykletische Ponderation, das Zurücksetzen des Spielfusses. Dieser Gedanke aber ist zu einer Konsequenz geführt, von welcher der polykletische Doryphoros weit entfernt ist. Durch die Seitwärtsschiebung des Schwerpunkts ist der Körper am Hüftknochen der Standbeinseite gleichsam aufgehängt; die Hüfte wird hier herausgedrängt, und die Seitenkontur der Figur beschreibt die vollgeschwungene Kurve, welche für praxitelische und nachpraxitelische Gestalten so bezeichnend ist, dass ihr Vorhandensein genügt, Torsen in den angegebenen Grenzen kunstgeschichtlich zu bestimmen.

Gern fügte nun Praxiteles, wahrscheinlich nach Vorgang anderer, noch eine äussere Anlehnung zu der Figur, wie hier den Baumstamm, auf welchen sich der belastete Arm stützt. Das Hauptgewicht trägt der Fuss, ganz leicht nur stützt sich der Arm auf, nur wenig neigt die Figur nach der Anlehnung, die fast mehr für das Auge berechnet ist, für dieses allerdings die Komposition des Standbildes wesentlich erweitert. Der Körper des Stammes ist dabei durch die übergehängte Draperie verbreitert, verhüllt und belebt.

Wie die Fussstellung, so hatte auch die Hebung des Armes bereits Polyklet und die Kunst des fünften Jahrhunderts angewendet, ingleichen die Neigung des

Hauptes; doch hat Praxiteles die überkommenen Motive alle in seinem Geiste neugeboren.

Auch in der Proportion arbeitete er auf dem gegebenen Grunde fort und ging von der quadraten des polykletischen Kanons aus, blieb aber nicht bei ihm stehen. Der männliche Rumpf, Arme und Schenkel sind noch gar stattlich gebaut; aber der Hals wird schlanker, der Kopf kleiner; im Gegensatz zu dem peloponnesisch quadraten des Doryphoros und des Idolino bewahrt er die rundlichere Form des myronischen und des jüngeren Diskobols. Im ovalen Antlitz wird die Stirn freier, das Untergesicht zurückgebildet.

Seine Modellierung aber lässt die polykletische weit zurück in der Detaillierung und Verfeinerung, wobei allerdings berücksichtigt werden muss, dass Polyklet für Erzguss arbeitete, welcher des reflecktierenden Metalles wegen einfachere und schärfer kontrastierende Form verlangt als der milder glänzende Marmor. Schon die Parthenonskulpturen waren bedeutend weicher modelliert als die Erzbilder des Jahrhunderts, wie lebensvoll nun aber der Hermes, wie sind alle Mittelglieder berücksichtigt, alle Übergänge wie sanft gebildet. Insbesondere sind die erhaltenen Extremitäten bewundernswert, Fuss und Hand so wahr wie schön.

Vorzüglich aber hat der Kopf, dessen Stil sich früheren attischen Köpfen, wie dem des stehenden Diskobolen und des Münchener Salbers anschliesst, durch die reichere und weichere Modellierung gewonnen, neues Leben, nun erst Eigenleben bekommen. Ausdruck brachte die griechische Plastik bisher durch die Haltung hervor, wie noch an der Eirene des Kephisodot durch die Neigung der Köpfe. Ausdruck in die Gesichtszüge zu legen hatte auch die frühere Kunst schon versucht; wir gedenken jenes stereotypen Lächelns der altertümlichen Statuen, wiederum des ernsthaften Zuges, welchen die Vorblüte um die Mundwinkel zu legen wusste, auch der Versuche, das brechende Auge und die sich öffnenden Lippen des Sterbenden darzustellen. Aber wie Praxiteles die Köpfe beseelt, durchseelt, das ist ganz etwas Neues. In jedem Marmor, sagt Cicero, steckt ein Bild, das man nur herauszuholen braucht, selbst ein praxitelischer Kopf; feineres kannte Cicero nicht in aller Skulptur als einen „praxitelischen Kopf“. Und solch einen trägt der Hermes: wie schön nicht bloss diese Formen, ein griechisches, attisches Profil voll Bewegung und Anmut, sondern wie geistvoll der Kopf, wie sitzt ihm der Schalk in den Wangen, freundlich lächelt das Auge, wie blühend der Mund. Jener so oft nachgesprochene Tadel, die antiken Marmore seien marmorkalt, muss vor diesem lebenswarmen Bilde verstummen.

Schon durch die Auffassung des Hermes als eines Ideals palästrisch geschulter Jünglinge war die unverhüllte Wiedergabe des Körpers gegeben. Haben wir schon früher ausgesprochen, dass die Darstellung des menschlichen Körpers die eigentlichste Aufgabe des Bildners ist, so müssen wir jetzt hinzufügen, dass erst in der Marmorbildnerei die Aufgabe rein zu lösen war. Und Praxiteles war im Marmor so glücklich; darum ist ihm der nackte Körper so wunderbar gelungen und am bestrickendsten des Körpers holde Blüte, das Antlitz.

Gewand umkleidet den Körper des Hermes nicht; seinen Mantel hat er über den Baumstamm gehängt, auf den er sich stützt. Es ist das alte Griechengewand als Chlamys getragen, wie sie dem Hermes immer eignete, an der linken Seite um Schulter und Arm gelegt, auf der rechten Schulter durch eine Brosche geschlossen. Ohne diese geöffnet zu haben, hat Hermes den Mantel eben nur über den Kopf fort abgestreift



Hermes des Praxiteles. Olympia.

und an den Baum gehängt; dieser Einfall verschaffte dem Künstler die brauchbarste Draperie, frei wie zufällig entstanden und doch die Massen gegliedert, die Falten schön geworfen. Ein feiner Wollenstoff faltet am künstlerischsten; solch weichen flaumigen Stoff hat der Künstler sich gedacht und den Stoffcharakter so meisterhaft wiedergegeben, in der Art wie die Falten brechen, vielmehr biegen, gross und doch voll kleinen Zwischenspiels, markig und doch weich anzufühlen. Wieder anders das dünnere Tüchlein, welches um die Beinchen des Kindes geschlagen ist, alles in kleineren Formen sich bewegend, ein Kabinettstück der Meisselarbeit. An diesen Proben sehen wir, dass die praxitelische Draperie seinem Nackten ebenbürtig war, und wenn wir hinfort einen neuen Stil der Draperie aufblühen sehen, so dürfen wir denken, dass Praxiteles an dieser Schöpfung wesentlichen Anteil hatte.

Ist es noch nötig bei der Technik zu verweilen und im einzelnen auszuführen, wie vollkommen Praxiteles arbeitete, wie die letzte Vollendung der Oberfläche buchstäblich unübertrefflich ist? Der Samt der Haut, das lockere Haar, das Anfühlen der gewebten Stoffe, das Lederwerk der Sandale und der Sandalenriemen, der rauhe Stamm, alles ist in der letzten Ausarbeitung so charakterisiert, wie es nicht besser gemacht werden kann. Das bestätigen unsere Bildhauer mit dem Wort, Praxiteles müsse alle Werkzeuge besessen haben, deren sie selbst nur irgend sich erfreuen. Endlich hatte er durch Schule und eigene Überlegung den Vorteil, genau zu wissen, ob und wieweit seine Marmorwerke Polychromie verlangten. Spuren derselben scheint auch der Hermes aufzuweisen; die plastisch nicht existierende Pupille war nur durch Farbe zu geben; durch Farbe gehoben waren die Lippen, das Haar, Sandale, Gewänder und Baumstamm. Im Haar lag ein goldener Kranz, wie auch der Heroldstab von Metall gewesen sein wird. Als ein Wort des Praxiteles wird überliefert, diejenigen seiner Werke stelle er selbst am höchsten, an welche Nikias die Hand gelegt habe; so wichtig war ihm dessen Bemalung (*circumlitio*). Der Körper des Hermes war nicht gefärbt. Diese Tatsache ist entscheidend für die relative Bedeutung der ganzen Zutat, welche ihren Zweck anspruchlos erfüllte. Malerei und Skulptur war den in der Praxis herangewachsenen Alten von Haus aus nicht so geschieden wie moderner Theorie, arglos bediente sich der Skulptor der Beihilfe des Malers, Praxiteles derjenigen des Nikias, welchen wir als einen bedeutenden Maler der Zeit kennen lernen werden. Aber betrachten wir die Dinge in ihrem geschichtlichen Zusammenhang, so wird sich die Vermutung aufdrängen, dass in dem Jahrhundert, welches die selbständige Kraft

der Malerei zum Bewusstsein brachte und unter den Bildhauern, in deren Kreisen die plastische Dekoration der Architektur zur Entwickelung kam, auch in der Figurenbildnerei eine Scheidung zwischen den verschwisterten Künsten sich angebahnt haben werde. Und wenn erst die Zeit der ganz im korinthischen Stil errichteten Tempel gekommen sein wird, so darf man erwarten, auch die Polychromie des Marmors auf ihre engsten Grenzen eingeschränkt zu sehen. Aller Wert des Hermes und der praxitelischen Kunst liegt in der reinen Plastik.[1])



Eingiessender Satyr. Dresden.

Um nun das ganze Bild recht aufzufassen, hätten wir zuvor den richtigen Standpunkt zu wählen; doch bei Antiken ist uns diese Sorge genommen. Gerade der Hermes, wie er mit so ausgesprochener Front uns gegenüber steht, mag als ein Beispiel für viele den Satz erhärten, dass die Alten ihre Statuen stets auf eine entschiedene Vorderansicht, auf einen ausschliesslichen Gesichtspunkt berechneten. Modernes Vorurteil mutet dem gequälten Bildhauer zu, in einem Werk acht Bilder zu verschmelzen; der antike Bildhauer hielt sich daran, dass jedes Bild fest auf dem ihm gegebenen Orte steht, in irgendwelcher feststehender Umgebung, mit der Front gegen den Standplatz des Beschauers gekehrt, mochte es ein Tempelsaal oder ein Markt sein oder ein Weg im heiligen Hain. Der Hermes stand im Tempel der Hera zu Olympia, zwischen der zweiten und dritten Säule rechts auf hohem Postament (das vorgefundene ist eine antike Erneuerung), eingerahmt von den zwei Säulen und dem Architrav darüber, wie ein Gemälde oder ein Hochrelief; hinter sich das schmale Nebenschiff, welches nicht betreten wurde, also niemals von hinten zu sehen, wirklich ist die Rückseite unfertig. Strikte Frontansicht ist es allein, woran die Alten dachten, und der Hermes zeigt, wie streng dies zu nehmen ist. Seine ganze Schönheit entfaltet er nur dem, der gerade gegenüber der Mitte der Basis seinen Standpunkt nimmt. Nur in dieser Ansicht entwickelt die Figur das Feinabgewogene der Komposition, das Gleichgewicht der Massen, das Balanzieren der Glieder; da strömt der Fluss der Linien schönheitgetragen in das Auge herüber.

Als Hochreliefs, als Bilder nämlich, entstanden die griechischen Marmorstatuen. In die Frontseite des Rohblocks ging der Künstler erst bloss zeichnend, dann immer tiefer hauend hinein. So löste er allmählich die Gestalt aus der Schale; zuletzt ward auch die Rückseite frei gelegt, das Relief wurde zur Statue. So stilgetreu vorgehend bedurfte der griechische Bildhauer keines ausgeführten Tonmodelles, er durfte freihändig in den Marmor hauen, die Freihandskulptur wiederum auch des Michelangelo. In Ton

[1]) Hermes: Treu, Olympia Ergebn. III 194 Taf. 49—53. Frazer, Paus. III 595. Hitzig-Blümner II 392.

die Gestalt aufzubauen ist die Art des Plasten im engeren Sinne; ihm sah auch der Skulptor früh genug ab, die geschaute Idee in Wachs oder Ton zu skizzieren, um sie festzuhalten und den Gehilfen vor Augen zu stellen.[1])



Angelehnter Satyr. Kapitol.

Dem Hermes von Olympia steht eine ganze Reihe von Statuen desselben Gottes nahe, dergleichen später gerne auf Gräbern aufgestellt wurden, sei es als Bilder des Götterboten und Führers zur Unterwelt, sei es als erhöhende Bilder des Verstorbenen im Typus des Gottes; bedeutendere Exemplare sind der Hermes von Andros und der sogenannte Antinous des Belvedere. Gleichartig ist ein Herakleskopf in London. Im Körper dem Hermes verwandt, aber in der Haltung gerader, strenger gibt ein stattlicher Apollon, der die rechte Hand auf dem Kopf ruhen lässt, das Schema des athenischen Lykeios Apollon wieder, für welchen praxitelischer Ursprung vermutet, aber nicht bezeugt ist. Ein Dionysos, in gleichem Schema komponiert und in gleichem Stil gearbeitet, wird einem und demselben Künstler zu verdanken sein, wenn auch vielleicht nicht dem Praxiteles. Dessen Dionysos von Elis ist uns aus Münzen bekannt: Schema des Hermes, nur hebt er den Blick zum Rhyton in der Rechten. Einen anderen von Bronze beschreibt Kallistratos; er trug ein Rehfell, die Linke stützte sich auf einen Thyrsos. Der Körper war der eines zarten jungen Menschen, das lockige Haar efeuumkränzt, aus dem heiteren Antlitz leuchteten die glutvollen Augen in bacchantischer Begeisterung. Eher bacchisch als palästrisch scheint auch die von demselben Schriftsteller beschriebene Gestalt des zarten Jünglings, welcher die Fülle der Locken, sie fiel auf den Rücken hinab, mit einer die Stirn umschliessenden Binde fesselte.

Unter den Satyrn des Praxiteles waren zwei besonders ausgezeichnet; den einen, der in der Tripodenstrasse stand, also eine Einzelfigur, hatte der Künstler selbst seinen besten Werken beigezählt; der andere, mit Dionysos und Methe gruppiert, hiess im Altertum vorzugsweise der Weitberühmte (Periboëtos). Unter den zahlreichen Satyrstatuen unserer Museen, meist Verwandten und Abkömmlingen der praxitelischen Kunst sind keine, die sich als Kopieen gerade jener beiden erweisen liessen. Als wahrschein-

[1]) Frontansicht und Freihandskulptur: v. Sybel, Ath. Mitt. 1880, 112; Kunstchronik 1889, 83 Relief und Statue in der griech. Bildhauerei. Adolph Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst 1893. [3]1901. Carl Justi, Michelangelo 1900, 351 Bildnerische Gepflogenheiten.

lich praxitelisch gelten vorzüglich zwei Typen, zu verschieden, stilgeschichtlich zu weit auseinander liegend, um als Geschöpfe desselben Künstlers begreiflich zu sein, es wäre denn, er hätte den einen im Anfang, den andern am Ende einer langen und entwicklungsreichen Tätigkeit geschaffen. Der eine Typus, mehr in der Weise der Erzbildnerei gedacht, ist der eines freistehend mit hochgehobener Hand Wein eingiessenden Satyrs, demnach Bestandteil einer Gruppe, einer bacchischen natürlich, wie er denn auch eine bacchische Binde im Haar trägt. Der andere Typus, ein angelehnter Satyr, mit dem linken Arm auf einen Stamm gestützt, die rechte Hand lose auf die Hüfte gestemmt, ist in über vierzig Exemplaren erhalten; das leider stark fragmentierte palatinische ist so vollendeter Arbeit, dass es schon für das Original von der Hand des Praxiteles erklärt wurde. Eine blühende Gestalt, welche alles Eckige und Heftige der alten Satyrnatur abgestreift hat, nur eben noch eine Andeutung davon gibt, dass hier in einem fast völlig menschlichen Geschöpf das Leben in der freien Natur verkörpert ist, gleichsam eine verklärte Satyrgestalt, in reiner Daseinsfreude ruhend, recht eine Figur dazu geschaffen, an einer Quelle als ihr guter Geist aufgestellt zu werden, als Marmorwerk echt praxitelisch komponiert, auch darin, dass das um die Brust genommene Pantherfell sich prächtig von der glatten Haut abhebt.



Apollon Sauroktonos. Vatikan.

Am liebsten bildete Praxiteles das männliche Geschlecht in seiner freilich anziehenden Blüte, wie sie der schönheitssüchtige Grieche im Gymnasion täglich sah, im Knaben näher dem Jüngling. So stellte sich ihm Eros, Apollon, Dionysos, auch der Satyr dar. In einer Erzfigur lehnte der jugendliche Apollon den gehobenen linken Arm an einen Baumstamm, in Weiterbildung der Standweise des Hermes, den linken Fuss fast hinter den rechten schiebend, in der Rechten einen Pfeil, den er spielend gegen eine am Stamm heraufgekommene und ihn anblickende Eidechse richtet; man nennt das anmutige Bild den Eidechsentöter Sauroktonos.

Der Eros zu Thespiä, von Praxiteles selbst besonders geschätzt, der Phryne geschenkt und von ihr geweiht, aus pentelischem Marmor, ist nur in Epigrammen zweifelhafter Deutung beschrieben. Er stand praxitelisch ruhig da, ohne den Bogen zu spannen. „Liebeszauber geht von mir aus,“ sagt Eros im Epigramm, „nicht in meinem Geschoss, sondern in meinem Blick,“ nach anderer Auslegung „sondern in meinem Anblick“. Die erstere Fassung würde annehmen lassen, dass er den Blick auf ein Ziel richtete, vielleicht auf den Beschauer, nur bei der zweiten könnte er versunken zu Boden geblickt haben, wie der „Amor von Centocelle“. Ein zweiter Eros befand sich später bei Heius, welchen Verres bestahl; ein dritter, der von Parion an der Propontis, ist auf Münzen der Stadt abgebildet und scheint im Eros Borghese des Louvre kopiert; ein vierter, von Bronze,

nur aus Beschreibung des Kallistratos bekannt, liess die rechte Handwurzel auf dem Scheitel ruhen und hob in der Linken den Bogen, im Schema etwa des Eros vom Palatin.[1])



Aphrodite. München.
Die Linke ist falsch geführt.



Aphrodite. Vatikan.
Der Mantel um die Figur ist moderne Zutat.

Auf den Gipfel seines Ruhmes brachte unsern Meister die knidische Aphrodite, eine Schöpfung seines freien künstlerischen Dranges. Die Stadt Kos hatte eine be-

[1]) Belvedere: Helbig n. 148. Herakles: Wolters, Jahrbuch 1886, 54 Taf. 5. Apollon ruhend: v. Sybel, Röm. Mitt. 1891, 241, 1. Helbig n. 542. Dionysos: Helbig n. 112. Dionysos zu Elis: Overbeck, Plastik II[4] 45 Fig. 149. Satyr eingiessend: Helbig n. 926. Furtwängler, Samml. Somzée n. 22. Satyr angelehnt: Helbig n. 986. Sauroktonos: Helbig n. 791. Centocelle: Helbig n. 189. Heius: Bienkowski, Journal hell. 1895, 212. Parion: Klein, Praxiteles 236. Palatin: Collignon, Sculpture II 281 Fig. 143.

kleidete Aphrodite bestellt, welche er auch machte, aber eine zweite, unbekleidete stellte er ihnen zur Wahl. Sie blieben bei der ihrem Auftrag entsprechenden, die andere kauften die Knidier. Durch diesen Besitz wurde die Stadt Knidos vor allen Städten berühmt; König Nikomedes von Bithynien bot ihnen die Übernahme ihrer immensen Schuldenlast gegen die Statue, sie gaben sie nicht her; alle Freunde der Kunst und der Schönheit wallfahrteten, wie nach Thespiä zum Eros, so und noch mehr nach Knidos zur Aphrodite. Sie war in einer eigenen Kapelle aufgestellt, welche ausnahmsweise auch hinten eine Tür hatte, damit man die Statue auch von der Rückseite sehen könne (die Ausnahme bestätigt nur die Regel von der ausschliesslichen Frontansicht der griechischen Marmorstatuen). Die Alten wurden nicht müde die Schönheiten der Figur zu rühmen, des Körpers und des Kopfes, den Haaransatz, die Linie der Brauen, das schwimmende Auge mit dem holdseligen Ausdruck und wieder das göttlich überlegene leise Lächeln um den Mund. Münzen der Kaiserzeit bilden die knidische Aphrodite ab; die beste Marmorkopie ist vielleicht die vatikanische; die Münchener mit richtig stehendem Kopf ändert das Motiv, Aphrodite ist aus der See gestiegen und zieht das auf der Vase liegende Gewand an sich. Der beste Kopf ist in Berlin; im Gypsabguss diesen Kopf mit jener Figur verbindend hat man mehrfach versucht dem verlorenen Original näher zu kommen.

Den uralten Typus der unbekleideten Göttin, das Ideal des Weibes nach seiner Natürlichkeit, hat Praxiteles im Geist der neuen Zeit neugebildet, die alte Schematik leise umbiegend und umdeutend. Die Göttin, in der ersten Blüte der Jugend, sie, die aus dem Meer geborene, will zum Bad in die See gehen. Während sie den rechten Fuss dorthin wendet, steht der linke leicht zurück, die Hand lässt das letzte Gewand hinter ihr auf eine goldene Hydria fallen, der Blick folgt unwillkürlich dieser Richtung. Nach dort, wo das Wasser gedacht ist, hinstrebend hat sie das Gewicht des Körpers auf den rechten Fuss geworfen, in unendlich lässigerer Haltung freilich als etwa die Amazone des Polyklet; frei, ohne äussere Anlehnung, steht sie auf ihren Füssen, doch gibt der aus der Linken fallende Mantel der Komposition wieder Bildbreite, Reichtum und Abschluss, zugleich dem spröden Marmor Halt. Die Idee des Bades dient zur künstlerischen Motivierung der Nacktheit. Immer blieben die Götter Ideale, aber nicht mehr als die Hochthronenden, sondern als die Urbilder menschlicher Zustände, als fleischgewordene Ideale wurden sie jetzt dargestellt, Hermes als Urbild des mannhaften und gewandten Jünglings, Eros selbst in Liebesgedanken versunken, Bacchus im Genusse seiner Gabe, Aphrodite als göttlich schönes Weib, doch in menschlicher Daseinsweise. Die Persönlichkeit des Gottes wird beim Worte genommen, dadurch der Gott zum Menschen erniedrigt, der Mensch zum Gott erhoben. Und so empfindet die Gottheit menschlich, Aphrodite, sie nur ein Weib, schamhaft.

Für das Nackte hatte die griechische Plastik sich bisher vorzugsweise an männlichen Figuren geübt, nach Massgabe der vorherrschenden Aufträge auf palästrische Statuen. Den weiblichen Akt aber, welchen Zeuxis in der Helena auf seinen gebührenden Platz in der Malerei gestellt hatte, führte Praxiteles in der knidischen Aphrodite in die Reihe der plastischen Aufgaben ersten Ranges ein. Die Marmorskulptur konnte ihre letzten Triumphe gerade nur in der Schöpfung des Weibes feiern, erst an der Wiedergabe des zartesten Körpers mit den feinsten Modellierungen konnte der Meissel seine Meisterschaft ganz bewähren. Äussere Umstände kamen in der Zeit fördernd hinzu, nämlich das Heraustreten eines Teiles des weiblichen Geschlechts aus den

Schranken, welche die tatsächliche Enge des antiken Familienlebens ihm zog. Nach dem Bilde der Phryne habe er die Knidierin geschaffen, heisst es, und vollkommene Frauengestalten muss sein Auge geschaut haben. Doch war das alles nur Studie für den Künstler; denn was er endlich schuf, war doch die Göttin, von welcher auch das andere Wort gesagt worden ist, dass sie selbst ihm die Gunst gewährt habe, ihre Gestalt so schauen zu dürfen, wie er sie dann wiedergab.[1])



Typus A

Griechin. Dresden.



Typus B.

Herculanerin. Neapel.



Statue

aus der Exedra des Herodes Atticus.

An den betrachteten Statuen kam Draperie nur nebensächlich vor, an der Knidia, am Hermes; dessen Mantel allein genügt aber, das günstigste Vorurteil zu erwecken. Nicht so gut steht es um unsere Kenntnis der eigentlichen Gewandfiguren des Meisters. Einige glaubt man in Münzbildern wiederzufinden, auf Münzen von

[1]) Kos: Collignon, Sculpture II 273, 1. Milani, Strena Helbig. 1900, 192. Knidos: Helbig n. 324. Furtwängler, Glyptothek n. 258. Michaelis, Festgabe 1901, 35. Stratz, Schönheit des weiblichen Körpers [7]1900.

Argos die Leto im Peplos, auf solchen von Megara die Tyche in Chiton und Himation, sowie Apollon Kitharoedos zwischen Mutter und Schwester, jene jonisch, diese dorisch gekleidet; wenig genug geben diese kleinen und schwer zu entziffernden Abbilder. Alle sonstigen Zurückführungen statuarischer Typen auf Praxiteles sind vollends hypothetisch; dies gilt auch von den Bemühungen um seine Artemis, gleicherweise von der Dresdener, wie von der in gleicher Tracht rasch dahinschreitenden Artemis Colonna, und von der hochaufgeschürzten, ihren Mantel auf der Schulter heftenden Artemis von Gabii.[1])

Von Praxiteles' apollinischer Gruppe in Mantinea besitzen wir, scheint es, den Schmuck der Basis, in drei Relieftafeln mit dem Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas in Gegenwart von Musen, jedenfalls Gewandtypen des vierten Jahrhunderts, dergleichen auch in dem Musenrelief Chigi anklingen. Unterstützend und regelnd treten die gleichzeitigen Reliefs hinzu, vorzugsweise attischen Ursprungs, in erster Linie stehen die Votivreliefs aus Eleusis und aus den Asklipieien zu Athen und Epidauros. Die Verbindung einer sitzenden Demeter mit einer bei ihr stehenden Kore wiederholt sich so regelmässig, dass der Gedanke nahetrat, hier müsse eine damals in Eleusis neugeweihte Tempelbildergruppe zu Grunde liegen; bei näherem Zusehen erscheint die Demeter allerdings ziemlich gleichbleibend, die Kore aber in sieben bis acht verschiedenen Trachten, welche ebensovielen sonst bekannten statuarischen Typen entsprechen, also höchstens an allerlei im Heiligtum befindliche Anatheme angeknüpft haben können.[2])

Als genau datiert gibt das Statuenpaar des Maussolos und der Artemisia einen Anhaltspunkt für die damalige Draperie, Maussolos eines der ersten plastischen Denkmäler der Barbarendarstellung, welche das Prinzip scharfer Charakteristik auf die Völkertypen ausdehnte. In diesem Fürstenpaar besitzen wir monumentale Proben des neuen Gewandstils, der vorwiegend mit dem Himation operiert und demselben durch grössere Fülle des Stoffes bei feinerer und doch auch markigerer Durchbildung sehr mannigfache Typen abzugewinnen versteht. Beachtenswert am Maussolos ist der Umstand, dass hier zum ersten Male die Mangelfalten angegeben sind, das heisst die Bruchfalten, welche das unter der Presse gefaltete Zeug beim Liegen in der Truhe bewahrt. Artemisia trägt einen Kranz kleiner Löckchen um die Stirn; dieselbe Frisur kehrt auch bei dem Kopf aus Priene und bei Frauen in gleichzeitigen Grabreliefs wieder.

Die Masse der übrigen Gewandstatuen geht direkt oder durch Zwischenglieder auf Originale des vierten Jahrhunderts zurück. Ihre Sichtung hat begonnen. Die herkömmliche und dauernd vorherrschende Tracht führt den Mantel unterhalb der Brust herum, meist mit schlicht fallendem Umschlag, dann aber auch mit dickem, gern über den Arm laufendem Faltenwulst. So in den meisten Grabreliefs, in Anathemen vom Asklepieion, von Eleusis, an der Mantineabasis, am sidonischen Sarkophag, dessen trauernde Frauen lebendig gewordenen Statuen gleichen, wie die Tempelbilder in den

---

[1]) Leto: Collignon, Sculpture II 262 Fig. 130; dazu Klein, Praxiteles 316. Tyche und Apollon: Overbeck Plastik II[4] 44 Fig. 148; Apollon, Münztaf. 5, 3. Artemis Dresden: Furtwängler, Meisterwerke 554 Taf. 29; Samml. Somzée n. 32. Colonna: Friedrichs, Praxiteles, Tafel. Helbig n. 38. Gabii: Studniczka, Beiträge zur G. d. a. Tracht 1886, 79.

[2]) Mantinea: Gardner, Journal hell. 1897, 120. Klein, Praxiteles 354. Amelung, Röm. Mitt. 1900, 194. Chigi: Petersen, Röm. Mitt. 1893, 62 Taf. 2. Bie in Roschers Lexikon II 3256. Eleusis: Kern, Ath. Mitt. 1892, 125. Epidauros: Blinckenberg, Ath. Mitt. 1899, 294 Taf. 10.

Weih- und Urkundreliefs lebendig geworden sind; aus den statuarischen Exemplaren genüge es, Artemisia und die Grabstatue Campana zu nennen.[1])



Grabmal der Demetria und Pamphile. Athen.

Neue und reichere Motive, schon an der Mantineabasis erscheinend, zeitigte dieReife der praxitelischen Epoche. Zwei Typen (A und B) waren durch das ganze übrige Altertum besonders beliebt; von ihnen, besonders von dem zweiten, haben sich so zahlreiche Wiederholungen in Statuen und Reliefs zusammengefunden, wie von keinem andern antiken Bilde. Schon diese Tatsache lässt vermuten, dass die Originale Erfindungen eines berühmten Bildhauers waren und einem in der ganzen klassischen Welt angesehenen Heiligtum angehörten. Die Frisur der Dresdener Exemplare und eines aus Ägion, eine Mode der späterpraxitelischen Zeit, kehrt noch an anderen Köpfen wieder, besonders dem Brunnschen. Die folgenden Typen haben den rechten Arm nicht wie die vorigen unter dem Mantel, sondern frei. Die schöne thronende Demeter von Knidos stehe voran; da zeichnet der Mantel über Brust und Schulter hin reich sich kreuzende Linien. Das Motiv kehrt sowohl an einem der eleusinischen Typen wieder, wie auch bei der Euterpe der Mantineabasis. Nah verwandt ist eine Wiener Kore, schon bestimmter differenziert der Typus der vatikanischen „Urania", an welchem der Mantel die rechte Brust umgeht, wie er auf Grabreliefs vollends auch die linke Schulter freilässt.

Reizvoll wirkt es, wenn wagrecht gespannte Mantelfalten den vom Peplos befreiten Busen unmittelbar überschneiden, oder auch noch den linken Arm, jenes an einer „Sappho" genannten Bronzebüste in Neapel, dies an einer „Ceres" Guattani. Damals kam nun auch hohe Gürtung auf, direkt unter der Brust. Endlich sei noch auf das beliebte Kleinmotiv hingewiesen, eine Stoffpartie wie eine Art Rosette mit der Hand zu greifen oder mit dem Arm festzuhalten; solche Draperie bemerkt man an Demetria und Pamphile in einem der bedeutendsten der noch vor dem Dipylon stehenden Grabnaïsken.[2])

[1]) Maussolus, Artemisia: Bernoulli, Griech. Ikonogr. II 41. Herkömmliche Manteltracht: Köhler, Ath. Mitt. 1877, 243 Taf. 18. Kern, Fig. 5. 6. Campana: Collignon, Sculpture II 381 Fig. 200.

[2]) Typus A und B: v. Sybel, Ath. Mitt. 1883, 24. Treu, Olympia III 254. Zu A vergl. Conze Grabreliefs n. 807. B auch an der Mantineabasis. Zur Frisur: Amelung, Einzelverkauf n. 1189.



Bärtiger Bacchus. London.
Rechter Arm abgebrochen.

In der Statue des Maussolos lernten wir eine bekleidete Männergestalt kennen; die Folgezeit hat noch grosse Scharen ähnlicher Figuren hervorgebracht. Ihr Künstlerisches der Draperie ist dem Wesentlichen nach ebenfalls um die in Rede stehende Zeit entstanden. Wie aber Demeter und andere Göttinnen in der gleichzeitigen Frauentracht, so erschienen den damaligen Griechen ihre Götter in der zeitgenössischen Männertracht, dem reichdrapierten Mantel, dessen Falten aber Asklepios und vollends Dionysos erheblich glänzender werfen als etwa Maussolos. Schon die Übergangszeit brachte einen solchen Asklepios. Unter den späteren Typen verdient ein in Epidauros vorkommender Beachtung, weil zu ihm der gern auf Praxiteles bezogene schöne Kopf von Melos gehört; Praxiteles schuf einen Trophonios im Typus des Asklep.

Einen grossen Mantelüberschlag, welcher den eingestemmten linken Arm drapiert und die Büste abhebt, hat der bärtige Dionysos mit seinem hier breithängenden Mantel über dem stoffreichen Talar; Exemplare besitzen die Museen zu Athen (ohne Kopf), Rom (mit der Inschrift „Sardanapallos") und London. Die Erfindung dieses Typus ist sowohl dem Skopas wie dem Praxiteles vindiziert worden. Man bemerkt die wie ein hoher Giebel als gleichseitiges Dreieck gebaute Stirn, welche ähnlich Eirene, Demeter von Knidos, Demetria und Pamphile und manche andere Köpfe des Jahrhunderts haben, der Dionysos aber besonders gesteigert. Dem „Sardanapal" nahe steht ähnlich ponderiert und gewandet aber jugendlich, ein Dionysos sinnend geneigten Hauptes an einer attischen Dreifussbasis. Auch den Agathos Daimon des Praxiteles denken wir uns nach massgebenden Reliefs in ähnlicher Gestalt und Gewandung.[1])

1291. Brunnscher Kopf: Furtwängler, Glyptothek n. 210. Knidos: A. Smith, Catal. II 1900 n. 1300. Eleusis: Philios, Ath. Mitt. 1895, 255 Taf. 6. Amelung n. 53. Wien: v. Schneider, Wiener Jahrbuch 1894, 135 Taf. 10. Treu, Olympia III 257. Klein, Praxit. Studien 1899, 15. Amelung zu Einzelverkauf 1199. „Urania": Helbig n. 282. Conze, Grabr. n. 1084. Institutsphot. Eleusis 77. Grabreliefs: Conze n. 73. 290. 1173. „Sappho": Phot. Sommer 7551. Kern, Fig. 7. Vgl. Conze n. 306. Gnattani: Clarac 432, 781. Kern Fig. 2. Hohe Gürtung: Kern Fig. 4. Ath. Mitt. 1877 Taf. 16. Mantineabasis (sitzende Muse). Conze n. 581. 591. 881. Rosette: Conze n. 320. 804. 871.

[1]) Epidauros: Wolters, Ath. Mitt. 1892, 1 Taf. 2. 3. Thrämer bei Pauly-Wissowa II 1694. Melos: Smith, Catalogue I 1892 n. 550. Klein, Praxiteles 423 Fig. 92. Brunn-Bruckmann n. 509. Sardanapallos: Helbig n. 334; vgl. die Endfiguren des Reliefs Chigi. Dreifussbasis: Benndorf, Jahresh. 1899, 255. Agathos Daimon: v. Sybel, Katalog n. 6740. Kern, Ath. Mitt. 1891, 24. Wernicke bei Pauly-Wissowa I 747.



Ganymed. Vatikan.

Von Leochares von Athen, welchen Plinius in kaum haltbarer Ansetzung mit Kephisodot auf 372 datiert, befand sich ein Jugendwerk im Besitz des Tyrann Dionysios von Syrakus (seit 367 regierend); in reiferem Alter ward er Mitarbeiter am Mausoleum und blieb tätig bis in Alexanders Zeit. Auf scharfzeichnenden Realismus deutet sein „Sklavenhändler Lykiskos“ und ein „Sklave von kriechender Verschlagenheit“. Jedenfalls war er ein grosser Porträtist; auf der Akropolis zeugen von ihm wenigstens einige Inschriftbasen, und wir wissen, dass der Sohn des Konon einen Isokrates von seiner Hand nach Eleusis weihte. Von Göttern hat er den Zeus und den Apollon öfter gebildet. Am bekanntesten ist er durch seinen bronzenen Ganymed, den der Adler des Zeus entführt. Das Tier schien zu wissen, wem er die liebliche Beute zutrug, seine Krallen fassten den zarten Leib schonend, ihre Schärfe durch das Gewand mildernd. Die fliessend und empfindungsvoll komponierte Gruppe ist in einer Marmorkopie erhalten. Der Adler schwebt mit ausgebreiteten Schwingen — er hat den Knaben eben vom Boden gehoben — vor einem Baum empor, unter welchem Ganymed, die Hirtenflöte blasend, gesessen hatte; der Hund sitzt noch da und schaut seinem Herrn nach. Auch Ganymed scheint die hohe Bestimmung zu ahnen, zu welcher er von der Erde genommen wird. Hinauf! Hinauf strebt's.[1])

Jünger war Bryaxis, karischen Namens aber aus Athen. Erhalten ist ein frühes Werk, die Dreifussbasis des Phylarchen Demosthenes mit drei Reitern in Relief, die Pferde in verschiedenen Typen, eines schlank, die anderen schwerer. Von

[1]) Leochares: Brunn, Künstler I 386. Löwy n. 77 ff. Collignon, Sculpture II 310. Ganymed: Helbig n. 406. Ihm zugeschrieben: Apollon des Belvedere (Helbig n. 164), Satyr (Furtwängler, Meisterwerke 667), „Adonis“ (Gräf, Röm. Mitt. 1897, 30 Taf. 2), Kopf Heyl (Bulle, Einzelverkauf n. 1448).

seinen übrigen Werken nennen wir vorläufig nur Asklepios und Hygieia in Megara, dann für den Osten geschaffene, Dionysos in Knidos, Zeus und Apollon mit Löwen in Patara.[1])

Soviel von den Künstlern, welche der Zeit ihren Stempel aufprägten. Es bleibt übrig, die mancherlei gelegentlich schon berührten Klassen meist anonymer tektonischer und architektonischer Bildwerke nun für sich zu beachten. An die Spitze stellen wir füglich wieder die datierten attischen Urkundreliefs, dergleichen wir aus den Jahren 375, 362, 356, 355 und 347 haben; die repräsentativen Götter und Personifikationen folgen auch hier der kunstgeschichtlichen Entwickelung in einem gewissen Abstande nach, sie geben auch jetzt noch Statuen des fünften Jahrhunderts wieder,



Aus dem Amazonenfries des Mausoleums.

dazu nun solche der Übergangszeit, wie die Athena des Korkyräervertrags mit ihrem offenen Haar und die Figur einhüllenden Himation. Weih- und Grabreliefs hingegen machen die Stilentwickelung unmittelbar mit, sind also gleichzeitige Urkunden derselben. In dem Weihrelief aus Kythera heischen bloss die verschieden ponderierten schlanken Asklepiaden Beachtung, andere führen die Fortschritte der Reliefskulptur in perspektivischer Raumdarstellung mit Szenerie vor Augen. Einen Endpunkt dieser Entwickelung bezeichnet das Anathem des Nikias und Genossen, wo Adoranten und Götter sich um den zentralen Altar ordnen, erstere mehr dem Beschauer sich zuwendend, Hygieia die Hand hoch gegen einen im Hintergrund stehenden Baumstamm stemmend.

[1]) Collignon, Sculpture II 306. Robert bei Pauly-Wissowa III 916. Dreifussbasis: Couve, Bull. hell. 1892, 550 Taf. 3. 7.

Das Grabrelief, bereits früher zu einer kleinen Kapelle vertieft, erweitert sich zu einem Tempelchen; in dem bisher allein bekanntgewordenen Falle war es dorisch, die erhaltene Metope zeigt trauernde Frauen im Gewandstil des Jahrhunderts, aber noch in der schlichteren Ausprägung. Die Grabreliefs werden sich stilgeschichtlich sondern lassen, hier und da glauben wir, wenn nicht die Hand, so doch den Geist dieses oder jenes zeitgenössischen Meisters zu spüren.[1])

Von den skulpierten Säulen des neuen Artemision zu Ephesos gibt der Rest einer solchen gute Anschauung; leider fehlt ein Stück des umlaufenden Frieses, so dass die sehr ruhig gehaltene Szene unerklärt bleibt. Die Bruchstücke der Untersätze tragen lebhafter bewegte Szenen. Der Stil entspricht der Entstehungszeit gleich bei Beginn des Tempelbaues; aus dem zu Grunde liegenden Übergangsstil erhebt sich unverkennbar der neue. In die Skulpturarbeit am Mausoleum zu Halikarnass teilten sich vier der namhaftesten attischen Bildhauer; Skopas meisselte die Ost-, Bryaxis die Nordseite, Leochares und Timotheos übernahmen die übrigen, ausserdem die krönende Quadriga Pythis. Die Ausgrabung hat eine Fülle wertvoller Skulpturen gebracht, ausser den Resten des Viergespanns, den Statuen des Maussolos und der Artemisia, dem Torso einer lebensvollen Reiterstatue und einigen dekorativen Löwen hauptsächlich eine grosse Zahl Reliefs, teils metopenartige Tafeln, teils Friese, ein Wagenrennen, einen Kentauren- und einen Amazonenkampf; von diesem ist am meisten erhalten. Die schönsten Platten gehörten der Ost- und der Nordseite an, aus ersteren geben wir ein paar Proben. Stilgeschichtlich reihen sich diese Skulpturen denen



Aus dem Amazonenfries des Mausoleums.

[1]) Urkundreliefs: Sybel n. 3999. 3989. Einzelverkauf n. 1213. 1214. Bull. hell. 1881, 194 Taf. 5. Kythera: Ziehen, Ath. Mitt. 1892, 246 Taf. 11. Nikias: Sybel n. 4002. Metope: Wolters, Ath. Mitt. 1893, 1 Taf. 1.

vom epidaurischen Asklepieion und weiter zurück vom athenischen Niketempelchen an. Kühne Neuerungen wagten die Künstler, so die Amazone, welche sich auf dem Pferde herumgeworfen hat. Die Gewandung ist freier behandelt, gilt nur noch als malerisch wirksame Draperie, den Körper erst recht zu zeigen; die an den kämpfenden Amazonen wiederkehrende Tracht, nur durch den Gurt eben zusammengehalten, an der Seite offen, und auseinander flatternd, ist typisch in der Kunst des Jahrhunderts. Und das Pferd, wie weit entfernt sich dies länger gebaute, sehnige, fast magere Tier von den Rossen des Parthenonfrieses. Und diese Lançade, diese gespannten Muskeln der Schenkel, der zurückgeworfene Kopf, das offene Maul, die schnaubenden Nüstern, wie wahr und lebend, und doch wie anders als dort. Die Gesichter der Kämpfenden haben wirklichen Ausdruck.[1])



Niobe mit dem jüngsten Töchterchen. Florenz.



Niobide. Museo Chiaramonti, Vatikan.

Die berühmtesten pathetischen Figuren des vierten Jahrhunderts sind die Niobiden. Niedergestreckt von den Pfeilen des Apollon und der Artemis sinken sie zu Boden, die noch nicht Getroffenen irren in wildem Entsetzen durcheinander und zur Mutter hin,

[1]) Ephesos: A. Smith, Catal. Sculpt. n. 1200 ff. Maussoleum: Smith, Catalogue II 1900, 89 ff. Fries: Michaelis, Ant. Denkm. II 16—18. Overbeck Plastik[4] II Fig. 171 (Brunn's vier Serien). Winter, Ath. Mitt. 1894, 157.

einzelne stützen ihre zusammenbrechenden Geschwister; in der Mitte, wohin alles drängt, ragt die hohe Mutter, ihr jüngstes Töchterchen, welches sich in ihren Schoss wirft, an sich drückend und mit emporgehaltenem Mantel schirmend. Zu gleichem Zweck sich niederbeugend, hebt sie nur das Antlitz mit dem tränenschweren Auge und den zuckenden Lippen zum Himmel; so wird sie im Schmerz zu Stein erstarren, wenn alle ihre Kinder im Tode gefallen sind. Wer nun was Phidias geschaffen im neuen pathetischen Stil umschuf zu dem grossen Werk, das ein römischer Legat einst heimbringen sollte, um es in einem Tempel des Apollon aufzustellen, das wussten die Kunstgelehrten des späteren Altertums nicht zu sagen; sie rieten auf einen der grossen Meister Praxiteles oder Skopas. Vorausgesetzt, dass die erhaltenen Statuen auf jenes Werk zurückgehen, so kann angeführt werden, dass die Köpfe wohl praxitelisch anmuten, dass wir eine so hochpathetische Komposition aber nicht in erster Linie von Praxiteles erwarten, dass die pathetischen Züge vorzüglich der Mutter eher an Skopas gemahnen. Wieder andere Erwägungen haben an die Generation der Schüler denken lassen. Zu einem sicheren Urteile aber fehlen uns noch zu viele Elemente; liegen uns die Niobiden doch nicht einmal in hinreichend guten Exemplaren vor. Die in Rom gefundenen, jetzt in Florenz aufbewahrten Statuen sind recht geringe Kopistenarbeit; die vorzüglich gearbeitete Niobide Chiaramonti aber ist in grundsätzlich anderem Gewandstil ausgeführt; welcher ist der originale? Insofern die Fussplatte letzterer Statue tektonisch profiliert ist, entfernt sie sich jedenfalls weiter vom Original, wo die Szene auf Felsterrain spielte; dies aber bewahren die Florentiner Statuen.[1])



Menelaos mit der Leiche des Patroklos. Florenz.

Der Kampf um die Leiche des gefallenen Kameraden war ein Hauptmotiv in Dichtung und Kunst von jeher gewesen. Ein weiterer Moment war das Davontragen des den Feinden glücklich abgerungenen Körpers. Die Kunst des fünften Jahrhunderts fügte manch glückliches Motiv hinzu, das Unterstützen des Zusammenbrechenden, das Fortführen des minder schwer Verwundeten. Im Südfries von Trysa, im Bilde der kalydonischen Jagd, wird ein Verwundeter fortgeführt, ein Toter von Zweien getragen, ein Zusammenbrechender gestützt; nämlich im Rücken der den Eber von hinten angreifenden Kämpfergruppe ist ein Heros dargestellt, wie er den verwundeten

[1]) Amelung n. 174 ff. Helbig n. 75 und Register. Klein, Praxiteles 1898, 326, 1.

Genossen unter die Arme gefasst hat und sanft zu Boden gleiten lässt. Im Ostfries von Phigalia aber sieht man eine Amazone, die einer verwundet in die Kniee sinkenden Genossin unter die Arme greift, zugleich den Kopf hebend und den Blick auf das umgebende Kampfgetümmel wendend, wie nach Hilfe in der Bedrängnis. Im vierten Jahrhundert nun bringt zuvörderst das Gemälde von Timanthes, die Opferung der Iphigenia, einen jener Amazone ähnlich gestellten Heros, welcher mit Hilfe eines Genossen die Jungfrau trägt und dabei das kummervolle Antlitz hebt; sodann der Ostgiebel des tegeatischen Athenatempels die Gruppe des Epochos und Ankäos; letzterer, vom kalydonischen Eber verwundet, lässt das Kampfbeil aus der kraftlosen Hand fallen und wird im Zusammenbrechen von dem Genossen aufrecht gehalten. In jüngeren Vasenbildern endlich, auf geschnittenen Steinen und allerdings späten Sarkophagreliefs, sehen wir Achill mit der zu Tode getroffenen Penthesilea in ähnlichem Schema gruppiert, auch ihr entfällt die Axt. Augenscheinlich ist das Wesentliche solcher Gruppen Schöpfung des fünften Jahrhunderts, die erste Ausführung in runden Figuren Verdienst des vierten. Ähnliches gilt von einer berühmten Gruppe, worin das Sujet der Bergung des Leichnams in neuer Weise aufgefasst erscheint: von den nachdrängenden Feinden bedrängt, lässt der Held den Körper nieder und so in halbgebückter Stellung und selbst wehrlos hebt er den Kopf, nach Hilfe zu rufen, ganz wie Menelaos in der Ilias es tut, da er den Leichnam des Patroklos rettet. Mag nun die Gruppe hier auf Menelaos und Patroklos oder auf Ajas mit dem Leichnam des Achill zu deuten sein, immer müssen wir das sittliche Pathos, dessen massvolle Darstellung, die Wahrheit und die Schönheit des Bildwerkes bewundern; wie lebensvoll, wie naturalistisch die Körper modelliert waren, das lassen Bruchstücke guter Wiederholungen, wenn nicht des Originales selbst, noch heute erkennen.[1])

Malerei.

Das Vorgetane teils fortführend, teils ergänzend, selbst berichtigend, strebte die Malerei ihrer Glanzzeit zu, welche sie unter Philipp von Makedonien erreichte und bis über die Nachfolger Alexanders des Grossen bewahrte. Zwei Schulen, die sikyonische und die jonische, stritten um den Vorrang. Zunächst übernimmt Sikyon die Führung und weiss sich auch bis in die Zeit der Diadochen in hoher Ehre zu behaupten, wenn schon die leuchtendsten Gestirne Jonien gehörten.

Haupt der Schule von Sikyon war Pamphilos aus Amphipolis in Makedonien, ein Schüler des Eupompos, ein geborenes Schulhaupt, gründlich und theoretisch angelegt, in allen Wissenschaften gelehrt und schriftstellerisch tätig. Er schrieb „über Malerei“ und „über berühmte Maler“. Er war der erste Maler, welcher auf theoretische Vorbildung Wert legte; Arithmetik und Geometrie bezeichnete er als unerlässliche Voraussetzungen der Kunst. Augenscheinlich tat er dies, den Gedanken Polyklets auf die Malerei übertragend, im Interesse der exakten Konstruktion der menschlichen Figur; auch seine Stärke lag in dem vom Zeitgeist begünstigten Vertrauen auf das logische Moment (*ratione Pamphilus praestantissimus*). War die vollkommene Form demonstrierbar, die Kunst lehrbar, so durfte ihre Übung nicht auf den Kreis der Berufsmaler eingeschränkt, dem Laien verboten bleiben, so war sie zu einem wertvollen Unterrichtsgegenstand zu entwickeln; auf seine Autorität hin geschah es, dass zuerst in

[1]) Amelung n. 5. Helbig n. 246. Kekulé, Museum IV 61 Taf. 22. 121. Vergleiche die Heimbringung einer Kriegerleiche Einzelverkauf 1162.

Sikyon, dann in ganz Hellas das Zeichnen in den Elementarunterricht der Freigeborenen aufgenommen wurde, welcher sich bislang nur auf Grammatik Gymnastik und Musik ausgedehnt hatte. Das Zeichnen dient zur Erziehung der ästhetischen Urteilskraft, sagte Aristoteles; es erschliesst das Verständnis der Schönheit in der Natur und in den Kunstwerken. Pamphilos nahm ein Talent für seinen Unterricht, welchen auch fertige Künstler aufsuchten.

Melanthios setzte die Schule fort, ganz im Sinne des Lehrers, mit welchem er das Lob der Wissenschaftlichkeit teilte. Daraus erklärt sich auch, dass er in der Komposition (*dispositio*) dem genialeren Apelles überlegen war. Er scheint auch eine Proportionslehre für Maler verfasst zu haben, eine Darstellung, welche vielleicht in der sicher bezeugten „über Malerei“ mit enthalten war; aus dieser ist ein Wort überliefert, welches, wenn wir es richtig verstehen, ein interessantes Streiflicht auf die Intentionen der Künstler und die manchmal auch in Gegensatz tretenden Strömungen wirft. Denn wenn Melanthios fordert, dass eine gewisse Rücksichtslosigkeit und Schroffheit wie der Persönlichkeit, so auch dem Bilde nicht fehlen dürfe, so scheint die Spitze gegen Maler und Malereien ohne Mark, ohne Kanten gerichtet zu sein, und dann doch vermutlich gegen Zeitgenossen oder unmittelbare Vorgänger; das Streben nach harmonischer Gestaltung und rein fliessender Schönheit mochte in Zeuxis' und Parrhasios' Schule zu charakterloser Schönmalerei ausgeartet erscheinen und die tüchtigen Vertreter der sikyonischen Chrestographie zur Reaktion aufreizen. Nur von einem einzigen Werk des Melanthios hat sich Kunde erhalten, aber es ist lehrreich; denn die ganze sikyonische Schule, zu welcher gerade auch Apelles gehörte, hat an dem Werke mitgearbeitet. Es stellte den Aristratos dar, zur Zeit Philipps Tyrann von Sikyon, neben seinem von Nike gelenkten Viergespann stehend, das im Rennen gesiegt hatte.

An dieser Stelle ist ein Schritt der Malerei im Technischen zu beachten, dessen Bedeutung für ihre weitere Entwickelung nicht gering angeschlagen werden darf.

Zum Flüssigmachen und Binden der Farben bediente sich die Freskomalerei, deren Blüte das fünfte Jahrhundert gezeitigt hatte, des Wassers, die Staffeleimalerei, welche sich seit Apollodor von Stufe zu Stufe hob, nahm zu Bindemitteln Gummi, Leim, Ei. Zu dieser, der Temperamalerei, überhaupt zu den genannten Techniken, welche beide mit dem Pinsel arbeiteten, trat nun als dritte die Wachsmalerei. Die Farben wurden mit duktilem Wachs gemischt mittels der Spatel aufgetragen, danach mit einem darübergehaltenen erhitzten Stäbchen verschmolzen: von diesem Einbrennen hiess das Verfahren Enkaustik. Die Wachsmalerei stand im Altertum an der Stelle, welche in der Neuzeit die Ölmalerei einnimmt, sie war deren unmittelbare Vorgängerin. Sie bot ähnliche Vorteile, wenn ihre Handhabung immerhin nicht ganz so bequem, daher auch ihre Verwendung nicht so allgemein gewesen sein mag, wie diejenige der Ölmalerei heute ist. Diese weichen, fettigglänzenden Bindemittel haben die volle koloristische Entwickelung der Malerei erst herbeigeführt, den Farben erst Leuchtkraft gegeben; nun mochte die Temperamalerei deren Vorsprung einzuholen suchen.

Die Anfänge der Enkaustik liegen im Dunkel; aber wir kennen die Meister, welche die vordem bescheidene Weise zu Ehren gebracht haben. Nebenher war sie längst in Anwendung gekommen, es gab eingebrannte Bilder von Polygnot und anderen; aber wie Apollodor dem altüblichen Tafelbild künstlerischen Reiz verlieh, so hat erst die Malergeneration der Epoche Philipps die bisher untergeordnete Enkaustik der Temperamalerei ebenbürtig gemacht. Mehrere der in dieser Zeit blühenden Schulen

erhoben Anspruch auf dies Verdienst, insbesondere die sikyonische; schon Pamphilos soll die Technik geübt und gelehrt haben. Ihr erster hervorragender Meister aber war Pansias von Sikyon, welcher die Anfangsgründe der Malerei bei seinem Vater Bryes gelernt hatte, ehe er in die Schule des Pamphilos eintrat.

Die Wachsmalerei entfaltete sich naturgemäss in kleinem Rahmen, daher denn auch Pausias meist kleine Täfelchen malte; Kabinettsmalerei ist die zutreffende Bezeichnung. Inhaltlich finden wir das Stillleben, speziell die Blumenmalerei bevorzugt; der milde Glanz der Wachsfarben musste besonders zur Wiedergabe der farbenleuchtenden Blumen und ihres Schmelzes verlocken. In deren Darstellung war Pausias unermüdlich und unerschöpflich; diese Blumenzusammenstellungen schuf er, wie es heisst, im Wettstreit mit dem Fleisse seiner Geliebten, der Glykera, einer Kranzwinderin und Blumenverkäuferin, welche er auch selbst sitzend, mit einem Blumenkranz beschäftigt, gemalt hat; es war ein berühmtes Bild. Sonst malte er auf seinen Täfelchen gern Kinder; man erinnert sich hierbei der Kinderszenen auf den kleinsten der bemalten Väschen. Ein solches Bild vollendete er einmal in einem Tag, um zu beweisen, dass die Technik doch nicht ganz so zeitraubend sei, wie die Rivalen sagten. Doch ging seine Kunst auch ins Grosse, wobei uns denn die Nachrichten die wichtigen Fragen unbeantwortet lassen, wieweit er dabei seine Enkaustik in Anwendung brachte und ihre Wirkungen der Grossmalerei dienstbar machte. Im Bereich der grossen Tafelgemälde begründete er eine Spezialität, das „Stieropfer“. Das Neue an der Sache war, dass er die Tiere nicht in der alten Weise von der Seite gesehen wiedergab, sondern, um ihren gewaltigen Umfang recht eindringlich zu zeigen, von vorne, in voller Verkürzung; hier fand denn die Wissenschaft der sikyonischen Schule ein neues Feld der Betätigung. Und um den Körper körperlich herauszubringen, malte er nicht etwa die Teile, welche vortreten sollten, in heller Farbe, die zurückzutreibenden dunkel, sondern „er gab dem Schatten Körperlichkeit aus ihm selbst“, das heisst, er malte schwarz in Schwarz; die Erklärung wird richtig sein, dass er sich begnügte, über das sammetglatte Fell des schwarzen Tieres Reflexlichter spielen zu lassen, welche die Gliederungen der Masse akzentuierten. Viele machten den Versuch nach, aber keinem Zweiten gelang er. Ein anderes Kunststück machte er zu Epidauros, als er in der von Polyklet ausgebauten Tholos malte: da war ein Eros, welcher statt Pfeil und Bogen die Lyra führte, und die Trunkenheit (Methe) aus einem gläsernen Becher trinkend, man sah ihr Gesicht durch das Glas. Wiederum heisst es, dass er zuerst Lakunarien und Gewölbe ausgemalt habe; die hierin ausgesprochene doppelte Nachricht von dem Vorhandensein gewölbter Räume und von dem Übergang der Malerei auf flache und gewölbte Decken ist von grösstem Interesse. In der Tat scheint all das in Enkaustik ausgeführt gewesen zu sein, denn Plinius beginnt seinen Bericht über Pausias mit den Worten, dass er sich auch mit dem Pinsel versucht habe, zu Thespiä bei der Herstellung polygnotischer Fresken, doch hätte seine Malerei mit dem Ursprünglichen den Vergleich nicht ausgehalten, da es nicht sein Genre war. So ist Pausias das erste Opfer der „Restaurationen“.

Auch Pausias machte Schule. Nikophanes gefiel einigen durch einen Fleiss, „für welchen nur die Künstler Verständnis haben“, sonst war er „hart in den Farben und gebrauchte zu viel Ocker“ (wir notieren das koloristische Moment); in dieser Malweise hielt sich sein Asklepios mit den Töchtern Hygieia, Aigle, Panakeia, Jaso, ebenfalls sein Oknos, dem der Esel das Strohseil immer abfrisst, welches er am anderen

Ende unverdrossen weiterflicht. An anderer Stelle heisst es, seine Kunst sei elegant und gefällig gewesen und von seltenem Reiz. Pausias' Sohn und Schüler Aristolaos pflegte von der Malerei des Vaters nur das „Stieropfer", sonst im Gegensatz, vielleicht in einer Reaktion, wurde er einer der strengsten Maler; er wählte sich die Heroen der Griechen zum Vorwurf, Epaminondas, Perikles, Theseus, solche Personifikationen wie die Mannheit (Arete), die athenische Bürgerschaft (den Demos), endlich die tragische Gestalt der euripideischen Medea. In der malerischen Gestaltung der letzteren dürfte er seinen Nachfolgern wesentlich vorgearbeitet haben.[1])

Zu der Zeit, als Theben durch Epaminondas und Pelopidas auf kurze Zeit und nicht lange vor dem Untergang die Höhe seiner politischen Stellung einnahm, brachte es auch auf anderem Gebiete bedeutende Männer hervor. Des Malers Aristiäos Sohn und Schüler Nikomachos gewann eine angesehene Stellung in der Kunst. Er wird neben Zeuxis und Apelles als Frauenmaler genannt; im Verzeichnisse seiner Werke überwiegen in der Tat die weiblichen Gestalten: Raub der Persephone, Nike ein Viergespann wie im Sturm gen Himmel führend, Apollon und Artemis, die Göttermutter auf einem Löwen reitend (wir beachten den Typus), Bacchantinnen von Satyrn beschlichen, die Skylla und Odysseus in der Schiffermütze. Er hatte eine leichte Hand und seinen Werken sah man keine Mühe an; tatsächlich malte er ausserordentlich rasch. Aristratos, der vorerwähnte Tyrann von Sikyon, berief ihn zur Ausmalung des dem Dichter Telestes errichteten Grabmales; im Akkord war ein Termin zur Übergabe der Malerei bestimmt. Erst kurz vor Ablauf der Frist angekommen, da der Tyrann schon zürnte, vollendete Nikomachos die Arbeit in wenigen Tagen zu aller Bewunderung. Sein letztes Werk, die Tyndariden, hinterliess er unvollendet; die Vorzeichnungen der unfertigen Partieen interessierten fast mehr als das Fertiggemalte, weil aus diesen Linien die Gedankengänge des Künstlers so viel unmittelbarer sprachen. Alles redlichen Bemühens ungeachtet versagte ihm ein neidisches Geschick den Nachruhm, welchen es Glücklicheren schenkte. Doch setzte eine Reihe von Schülern sein Werk fort, ein Bruder Ariston, ein Sohn Aristides, Philoxenos von Eretria und andere.

Aristides war ein Maler des Pathetischen, welches denn zuweilen an die Grenze des Grässlichen streifte. Er malte eine eroberte Stadt, eine Mutter liegt tötlich verwundet, aber ihr Säugling kriecht an die Brust, im Sterben gewahrt es die Mutter und in ihrem Blicke äussert sich die Angst, das Kind möge mit der Milch Blut trinken. Ein „Kranker", seines Lobes war kein Ende, vielleicht Herakles von dem giftgetränkten Gewand der Dejanira verzehrt, oder Philoklet auf Lemnos. Kanakes unselige Liebe zu ihrem Bruder. Ein „Flehender", so sprechend gemalt, dass man seine Stimme zu hören vermeinte. Wir sind nicht imstande, bei jedem der überlieferten Gemäldetitel anzugeben, welches der eigentliche Inhalt des Bildes war. So hören wir von einem „Tragöden mit einem Knaben", das könnte beispielsweise Tiresias sein; oder „ein Greis, einen Knaben im Leierspiel unterrichtend"; das Bild „Jäger mit ihrer Jagdbeute" lässt zwar keinen Zweifel hinsichtlich der Stimmung, aber die Komposition ist unbekannt. Aristides hatte grossen Erfolg, wie bei dem ergreifenden Inhalt seiner Hauptgemälde

---

[1]) Malerei: Brunn, Griech. Künstler II 130. Girard, Peinture antique 222. Enkaustik: Blümner, Technologie IV 442. Donner v. Richter, Röm. Mitt. 1899, 131. Kinderväschen: Rayet-Collignon, Céram. grecque 257. Lakunarien: Bienkowski, Journ. hell. 1895, 215. Aristolaos: Rossbach bei Pauly-Wissowa II 942.

nicht anders zu erwarten. Für Mnason, Tyrann von Elatea, malte er eine „Perserschlacht“ mit hundert Figuren, für deren jede er zehn Minen sich im voraus ausbedang. Das Gemälde der sterbenden Mutter, welches in Theben sich befand, entnahm später Alexander der Grosse bei der Zerstörung der Stadt aus der Beute und brachte es mit nach Hause. Einen Dionysos, der nach Korinth gekommen war, kaufte Attalos von Pergamon bei der Zerstörung Korinths durch Mummius für eine so hohe Summe, dass Mummius aufmerksam wurde, das Bild zurückzog und nach Rom brachte.[1])

Euphranors Tätigkeit als Maler reiht sich hier an, weil er in dieser Kunst des Aristides Schüler war. So malte er denn zum Beispiel des Odysseus erheuchelten Wahnsinn, da er Ochs und Pferd zusammengeschirrt hat und die Gesandten ratlos dabei stehen, bis denn Palamedes in gleichfalls fingierter Wut die Hand an das Schwert legt und das Kind Telemach zu töten droht. Das Hauptwerk aber sind die Wandgemälde der Zeushalle in Athen. An der Fondwand der Reiterkampf bei Mantinea (363); Euphranor malte den Chok, wie die Reitermassen aufeinanderprallen und hart ringen, auf seiten der Athener ragte Gryllos hervor, der Sohn Xenophons, er hieb den feindlichen Anführer nieder. An der linken Nebenwand die Zwölf Götter, wobei dem Künstler widerfuhr, dass er die ganze Kraft seines Pinsels auf Poseidon verwendete und nichts übrig behielt, die Hoheit des Zeus zu gebührendem Ausdruck zu bringen. Gegenüber die Einführung der Demokratie durch Theseus in den drei Gestalten des Theseus, der Demokratia und des Demos. An seinem Theseus rühmte Euphranor im Gegensatz zu dem des Parrhasios, dass dieser mit Rosen, der seinige mit Fleisch genährt sei; diese Äusserung scheint mehr Licht auf das früher angeführte Wort des Melanthios zu werfen, welches auch auf eine Kritik der Vorgänger und ihrer allzu delikaten Gestalten hinauszulaufen schien.

Vermöchten wir uns konkrete Anschauung von Euphranors Kunstvermögen und Kunstart zu geben, so wäre es angezeigt, die Bedeutung seiner Persönlichkeit in einer zusammenfassenden Schilderung an ihren Ort in der Geschichte zu stellen; so aber wollen wir nur noch seiner Schriftstellerei gedenken. Plinius nennt von ihm eine Schrift „über die Farben“, von der wir nicht wissen, ob sie von Auswahl und Zubereitung, oder von Anwendung derselben handelte, dem Kolorit (*de coloribus*). Ausserdem aber hat er wieder eine Proportionslehre geschrieben, deren Regeln er nicht bloss in der Malerei, sondern auch in der Plastik befolgt haben wird. Die stämmige Proportion des polykletischen Kanon genügte ihm nicht, er strebte nach grösserer Schlankheit der Figur; aber er schlug den entgegengesetzten Weg ein als Praxiteles und legte die ändernde Hand an den Rumpf, während er Kopf, Arme und Beine im alten Verhältnis beliess, so dass sie nunmehr zu dem schwächeren Rumpf in ein gewisses Missverhältnis traten. Es sind interessante Vorgänge, und man ahnt den weiteren Verlauf.[2])

Ein Schüler Euphranors war Antidotos, dessen Hauptruhm darin bestand, Lehrer des Nikias gewesen zu sein. Nikias, des Nikomedes Sohn, aus Athen, hat, vielleicht in Temperamanier einige grosse Gemälde geschaffen, Kalypso zweimal, einmal sitzend, Jo, Andromeda. Sonst übte er die Wachsmalerei. Genannt werden folgende Bilder,

---

[1]) Aristiäos: Rossbach bei Pauly-Wissowa II 899 Aristiakos. Nike: Furtwängler, Gemmen 1900 III 343. Skylla: Furtwängler, Anzeiger 1894. 118. Aristides: Rossbach a. a. O. II 897. Philoktet: Furtwängler bei Pauly-Wissowa III 238.

[2]) Zeushalle: Hitzig-Blümner, Paus. I 141. Frazer II 61. Reiterkampf: Koepp, Anzeiger 1895, 26. Proportionen: Kalkmann, Proportionen 42. Collignon, Sculpture II 355.

gewöhnlichen Umfangs: eine Allegorie der nemeischen Spiele, die Ortsnymphe Nemea selbst, auf dem nemeischen Löwen sitzend (dies unter Übertragung des von der Kybele bekannten Schemas), in der Hand die Palme, dabei stand ein den Stab haltender Greis, vielleicht ein Kampfrichter, über ihm hing ein Votivbild, ein Zweigespann darstellend; ein Dionysos; ein Hyakinth als überaus schöner Knabe; Danaë; Odysseus in der Unterwelt die Toten beschwörend, nach Homer. In Ephesos malte er das Grabmal des Artemispriesters Megabyzos; es wird ein Marmorbau gewesen sein und die Malerei enkaustisch. Ein zweites Marmorgrab mit einem Gemälde seiner Hand befand sich in Triteia in Achaja, das Grab eines jungen Paares. Die Komposition gehört ganz in den Kreis der gleichzeitigen attischen Grabreliefs: die schöne junge Frau sitzt auf elfenbeinernem Sessel, ihre Dienerin hält den Sonnenschirm, vor ihr steht der Gatte in Leibrock und purpurnem Reitmantel, sein Diener trägt die Jagdspeere und führt die Jagdhunde an der Leine. Von demselben Nikias soll ja auch die Polychromie (*circumlitio*) der besten Marmorstatuen des Praxiteles herrühren. Ein bezeichnendes Wort von ihm wird überliefert, die Wahl des Stoffes sei auch ein Teil der Kunst, in der Malerei wie in der Dichtkunst (beiläufig finden wir hier bestätigt, dass die Künstler der Zeit nicht mehr bloss nach gegebenem Programm arbeiteten, sondern aus freiem künstlerischen Ermessen sich Sujets wählten); der Maler nun solle seine Kunst nicht verkrümeln in Vögelchen und Blümchen (ein kritischer Seitenblick auf die Kleinmalerei des Pausias), sondern einen grossen Stoff wählen, Reiterkampf oder Seeschlacht, da liesse sich eine grosse Mannigfaltigkeit von Schematen entwickeln, Pferde im Lauf, im Anprall, bäumend, Reiter im Speerwurf, im Sturz. Seine Gemälde bezeugen, dass es ihm Ernst war mit dem grossen Stil, mythologische Sujets überwiegen. Grössten Fleiss verwandte er auf weibliche Gestalten. Sonst werden ihm noch „Vierfüsser" zugeschrieben; besonders glücklich soll er Hunde dargestellt haben. Nikias gab sich grosse Mühe mit Schatten und Licht und strebte danach, dass das Gemalte körperlich heraustrāte. Die Palette bereicherte er um den Mennig (gebranntes Bleiweiss, *usta*), welcher seitdem für die Schatten unentbehrlich wurde; er scheint also mit tiefen und warmen Schattentönen gearbeitet zu haben, wieder ein Zug koloristischen Strebens. Nikias erwarb sich grosses Vermögen, und als König Ptolemäos, dessen Zeit er erlebte, ihm für die „Totenbeschwörung" sechzig Talente bot, zog er vor, das Bild seiner Vaterstadt zu schenken. Sein Grab zeigte man am Wege zur Akademie.[1])

Lysippos und Apelles.

Wie zu Phidias Polyklet, so trat zu Praxiteles Lysipp, zu dem Athener der Peloponnesier. Lysippos von Sikyon muss bereits während der thebanischen Hegemonie tätig gewesen sein; das Bild des Pulydamas fällt vor 371, da in diesem Jahre dessen Vaterstadt Skotussa zerstört wurde, sein Troïlos noch 368. Doch setzt Pausanias ihn in die Zeiten der Schlachten von Chäronea und Lamia (338 und 323), und Plinius gibt als seine Epoche die Zeit Alexanders (328). Auch soll er die Gründung Kassandreias (316) erlebt haben. Seine Tätigkeit für Alexander fiel bereits in sein reiferes Alter. Der Künstler erreichte eine lange Lebensdauer und war ausserordentlich fruchtbar; von jedem Honorar habe er ein Goldstück beiseite gelegt, und nach seinem Tode hätten sich 1500 Goldstücke im Kasten gefunden.

[1]) Nemea: Winter, Anzeiger 1897, 134. Circumlitio: Winter, Museum III Text Beilage 5.


Der Schaber. Vatikan.

Lysipp setzte die Tätigkeit der sikyonisch-argivischen Erzbildnerei fort, immer auf Grundlage der Athletendarstellung. Nach nicht ganz verbürgter Angabe wäre er keines Lehrers Schüler gewesen, sondern hätte sich aus einem Kupferschmied autodidaktisch zum Künstler heraufgerungen; auf die Frage, welchem Meister er folgen solle, habe Eupompos, der Maler, ihn auf den belebten Marktplatz verwiesen, die Natur selbst solle man nachahmen, nicht einen Künstler. Hinwiederum pflegte Lysipp den Doryphoros des Polyklet als seinen Lehrmeister zu bezeichnen. Doch hatte gerade der „Kanon" für ihn nur die Bedeutung eines sicheren Fundamentes und Ausgangspunktes; wie die von seiner Schule verbreitete Darstellung lautet, ging er epochemachend über die polykletische Proportion hinaus (die myronische fand er verhältnismässig richtiger); er gab die „quadrate Statur" auf, machte die Leiber schlanker und magerer, die Köpfe kleiner, so dass die Figuren länger wurden. Noch ein Wort des Meisters ist überliefert, unklar im Wortlaut der lateinischen Übersetzung hat es verschiedene Deutungen erfahren, die eine „die Alten bildeten die Menschen, wie dieselben wirklich sind, er dagegen bilde sie, wie sie (dem Auge im Lichte) erschienen", die andere „wie sie sein sollten (nach dem Ideal)". Letzteres wäre der Gegensatz von Realismus und Idealismus, ersteres der von Naturalismus und Illusionismus. Im ganzen, heisst es, sei Lysipp nebst Praxiteles der Naturwahrheit am nächsten gekommen. Im besonderen wird noch sein Verdienst um freie Darstellung des Haares hervorgehoben. Ein anderes Wort scheint von Naturbeobachtung bis in die intimsten Finessen zu reden. Die neuere Kunstkritik schreibt ihm die letzte Befreiung der Statue zu, dass die Figur sich aus der Bildfläche löse und um alle ihre Achsen beliebige Drehungen und Windungen ausführe.[1])

Unter seinen Athletenbildern steht an der Spitze dasjenige des Riesen Pulydamas, welcher im Pankration bereits 408 gesiegt hatte; an der leider sehr mitgenommenen Basis sind seine Heldentaten dargestellt. Troïlos aus Elis siegte im Wagenrennen, scheint aber nur eine schlichte Statue aufgestellt zu haben; Xenarches im Pankration, Kallikrates als Hoplitodrom, Cheilon im Ringen. Eine von Lysipps Athletenstatuen kam weiterhin nach Rom; darüber ist der Name des Siegers verloren gegangen. Er war nicht im Schema eines Kampfspieles, sondern in einem der künst-

[1]) Lysipp: Brunn, Künstler I 358. Collignon, Sculpture II 412. Löwy n. 93. 94. Klein, Praxit. Studien 1899, 30. Stil: Schöne, Kekulé, Kalkmann im Anzeiger 1898, 181. Löwy, Lysipp und seine Stellung in der griechischen Plastik 1891; Naturwiedergabe 1900, 48. Homolle, Bull. hell. 1899, 473.

lerisch dankbaren Momente nach Kampf oder Übung dargestellt, da er sich Öl und Sand mit der Striegel abschabt. Diesen Schaber (*apoxyomenon, destringentem se*) glauben wir in der ausgezeichneten Statue aus Trastevere zu besitzen; ein Torso in Athen freilich hat anderen Standfuss. In der Ponderation ist hier auf die Weise der kimonischen Epoche zurückgegriffen, den Spielfuss seitwärts zu setzen; hier aber ist es keine Stellung, welche Dauer haben wird, der Jüngling steht nicht ruhig da wie der Apollon Choiseul-Gouffier, noch tritt er fest auf, wie der Doryphoros des Polyklet; am wenigsten verharrt er in der Ruhe des praxitelischen Hermes, sondern er wiegt sich in den Hüften, die Muskeln spielen im Nachklang der eben vollendeten Übung, Geschmeidigkeit ist durch die palästrisch geschulten Glieder gegossen, die ganze Figur spricht das tüchtige Behagen aus, welches der Tätigkeit unmittelbar entspringt. Wie hat sich die Kunst seit Myron verfeinert. Jener stellte im Diskobol ein Äusserstes von Bewegung dar, hier im Schaber sehen wir ein Höchstes in Beweglichkeit zur Anschauung gebracht. Die Proportionen der Gestalt sind der praxitelisch-lysippischen Zeit gemäss, und vollends wenn man den Marmor in Gedanken sich in Bronze übersetzt, welche die Formen schlanker erscheinen lässt, möchte man im Apoxyomenos den monumentalen Beleg für die literarische Überlieferung von der Schlankheit lysippischer Proportionen gern anerkennen. Die Kopfform ähnelt der polykletisch skopasischen, die Durchmodellierung des Gesichts der skopasisch praxitelischen. Einen



Hermes, die Sandale bindend (Kopf fremd). München.

Thessaler Agias bildete Lysipp für Pharsalos; Kopie davon wird das Marmorbild des Agias gewesen sein, welches Daochos mit einer Reihe anderer Marmore nach Delphi weihte. Der delphische Agias, dem Schaber nächstverwandt, mutet nur im ausdrucksvollen Gesicht skopasischer an; die anderen Athletenbilder der Reihe sind von gleichartiger Figur, einzelne unter ihnen, ebenso unter den Männern

in Chiton und thessalischer Chlamys, mischen Praxitelisches ein. Also Austausch und Zeitstil.[1])

Den Athletenbildern steht Hermes nahe. Lysipp hat in einer auf dem Helikon errichteten Bronzegruppe Apollon mit Hermes zusammengestellt, wie sie um den Besitz der von letzterem erfundenen Lyra streiten. Unter den erhaltenen Hermesstatuen des jüngeren Stils sind am interessantesten die in Athen, München und anderwärts vorkommenden, in welchen der Götterbote noch auf die ihm erteilte Botschaft horchend bereits die Sandalen anlegt, den Auftrag auszurichten, schlanke und geschmeidige Gestalten, wiederum rechte Muster von Agilität, dem Schaber ebenbürtig.[2])



Herakles den Hirsch niederwerfend. Brunnengruppe. Palermo.

Den Athleten und dem Hermes verwandt und doch sehr anderer Art ist Herakles. Ihn hat Lysipp oft gebildet, einmal für den Marktplatz seiner Vaterstadt Sikyon, der Typus ist nicht überliefert. Sodann für Tarent als kolossales Sitzbild (sein Daumen hatte den Umfang wie die Taille eines Mannes); da sass er ohne Waffen, über sein Schicksal brütend, auf dem umgestürzten Dungkorb aus dem Hof des Augias, das Löwenfell darüber gebreitet, den linken Fuss zurückgezogen, den Kopf in die aufgestützte Hand gelegt, den rechten Arm über das gestreckte Knie gehängt, mit gewaltiger Brust und breiten Schultern, mächtigen Armen, das Haar kraus, selbstredend in den lysippischen Proportionen, mit langen Beinen und kleinem Kopf. Was hier beschrieben wird, ist der jüngere Typus des Herakles, Steigerung des jüngeren Athletentypus. Ein dritter Herakles war auch entwaffnet und niedergeschlagen, aber es heisst durch Eros' Tyrannei gebeugt. Ob der kleine Peiniger der Statue beigegeben war, wie er in einem Gemmenbilde auf der Schulter des Helden sitzt, wissen wir nicht. Ein vierter sass auf einem Felsblock, wieder mit untergebreiteter Löwenhaut, in der Linken die Keule, in der Rechten den Becher, zurückgelehnt zum Himmel aufblickend, ein fröhlicher Zecher; es war ein kleineres Werk, berühmt bis in die Zeit der Römer unter dem Namen des „Herakles als Tafelaufsatz“ (*epitrapezios*). Endlich hat Lysippos auch den ganzen Zyklus der Heraklestaten dargestellt; diese Gruppen befanden sich im Heraklesheiligtum zu Alyzia

[1]) Pulydamas: Olympia III 209 Taf. 55. Frazer, Paus. V 616. Apoxyomenos: Helbig, Führer n. 32. Köhler, Ath. Mitt. 1877, 57. Agias: Preuner, Delphisches Weihgeschenk 1900. Homolle, Bull. hell. 1899, 421 Taf. 9—12. 24—26.

[2]) Hermestypen lysippischer Art: Richelieu (Furtwängler, Meisterwerke 505), Atalanti (Einzelverkauf 635 und zu 1138). — Sandalenbinder: Furtwängler, Glyptothek 1900 n. 287.

in Akarnanien. Sämtliche Arbeiten des Helden lassen sich in Gruppenbildern des jüngeren Stils, auch in zyklischer Vereinigung, nachweisen; einstweilen aber ist noch nicht zu sagen, wie nah die erhaltenen Bilder jenem Werk des Lysipp stehen. Wir teilen die eherne Statuettegruppe des Herakles mit, welcher den Hirsch niederwirft; mit kraftvollen Fäusten regiert er das Geweih des Tieres.

Repräsentanten dessen, was wir unter lysippischem Stil verstehen, gibt es auch unter den Heraklesstatuen des jüngeren Stils, Haupttypus aber ist der auf die Keule gelehnt ausruhende, gebeugt niederschauende Heros. Die Keule hat er auf einen Fels gestellt, die Löwenhaut darübergehängt und stützt darauf seine linke Achsel, die Rechte ruht im Rücken, manchmal sind die Äpfel der Hesperiden als Sinnbilder seiner Siege hineingelegt; der Spielfuss ist hier vorgesetzt. Öfter kommt der Typus unter den athenischen Bildwerken vor, eine Replik des Kopfes zu Basel ist aus stilistischen Gründen für Zuweisung der Erfindung an die attische Kunst benutzt worden. In der Formgebung massvoller ist eine Wiederholung in den Uffizien, die Muskulatur übertreiben die Kolossalrepliken Farnese und Pitti, beide römischer Zeit, erstere von der Hand des Glykon, letztere inschriftlich als Arbeit des Lysipp bezeichnet.[1])

Unter den Künstlern des Jahrhunderts, welche den Zeus gebildet haben, tritt Lysipp hervor. Wiederum für den Marktplatz seiner Vaterstadt schuf er ihn, dann für Argos sein Standbild als des Gottes von Nemea, mit den Musen vereint für Megara, und kolossal, 40 Ellen hoch, wieder für Tarent, wo er auf dem Markte stand und allen Stürmen trotzte. So bietet sich denn der Name unseres Künstlers unwillkürlich an, wenn wir nach dem Schöpfer des in ungezählten Bildwerken erhaltenen jüngeren Zeustypus fragen. In ganzer Figur thront der Zeus aus dem Hause Verospi, pompös das Zepter höher gefasst; pompös ist er auch in Standbildern und Statuetten hingestellt, nackt mit Zepter und Blitz. In Marmor aber kehrt der Kopf oft wieder; bei allerlei Variationen immer derselbe Grundton. Am grossartigsten bleibt die kolossale Maske römischer Zeit, in Otricoli gefunden. Gott ist dem Griechen zuerst Kraft, Zeus der Mann in der Fülle. Die Hand des Prometheus hat diese Gestalt gebaut, die Massen zerteilt, dass das ambrosische Haar also das Antlitz umschattet, so auch der Bart die Lippen, und die festlich geteilten Locken das Kinn umspielen. Die Kraft des göttlichen Willens ruht über den Brauen in dem schwellenden Muskel; von der heiter leuchtenden Oberstirn, die noch höher geführt ist als beim „Sardanapallos“, löst sich das Stirnhaar, welches, nun löwenhaft emporstehend, mächtig zu beiden Seiten hinabstürzt. Aber aus seinem Dunkel blickt das Auge mild auf die Menschen zu Füssen. Ein wunderbares Bild unendlicher Wirkung, über alle Natur, ein starkes Betonen der kennzeichnenden Elemente, weit entfernt von der Einfalt und stillen Grösse des Phidias.

Mit dem Zeus verwandt ist der Typus seines Bruders Poseidon, welchen Lysipp für Korinth goss; nach einer ansprechenden Kombination handelte es sich hierbei um den Gott des isthmischen Heiligtums und um den seitdem so beliebten Typus des Meergottes, der in genrehafter Auffassung — ähnlich einem am Strande den Schiffen nachschauenden Seemann — den Fuss auf einen Stein gestellt wie der sandalenbindende

[1]) Herakles zu Sikyon: Hitzig-Blümner I 532. Epitrapezios: Olympia III, 236 Abb. 263. Hirschbändiger: Friedrichs-Wolters n. 1540. Heraklesstatuen: Furtwängler in Roschers Lexikon I 2172 Athen: Sybel, Katalog, Seite XVI. Uffizien: Amelung n. 40. Pitti: Amelung n. 186. Dazu Helbig, Führer n. 798.

Hermes, die eine Hand auf dem Oberschenkel ruhend, die andere auf den Dreizack gestützt in die Ferne blickt. Hauptvertreter des Typus ist die Statue im Laterannuseum. Stilverwandt, doch anders individualisiert, muss der Sonnengott gewesen sein, welchen Lysippos für Rhodos schuf. Herrliche Bilder des Helios sind uns erhalten, wie der kapitolinische Alexander Helios, und wir dürfen sie von der einst berühmten Schöpfung des Meisters abgeleitet denken. Von einem Apollon auf dem Helikon hörten wir bereits. Auch den Dionysos hat er für dasselbe Heiligtum dargestellt.

Eine eigentümliche Idee war der Kairos, welchen damals Jon von Chios und Menander als Gott feierten. Lysipp gab ihm die Gestalt eines Knaben näher dem Jüngling; beflügelten Fusses eilt er mit grossen Schritten vorüber; die Locken waren um das Gesicht voll, leicht mit der Hand zu fassen, im Nacken kurz, weil die Gelegenheit, wenn sie vorbeiging, nicht mehr zu ergreifen ist. Mehrere Attribute fügte erst eine spätere Zeit dem Typus bei. Einen Eros endlich machte er für Thespiä. Der schöne, seinen Bogen spannende Eros mutet lysippisch an. Athen besass einen Satyr seiner Hand.

Bedeutend waren seine Leistungen als Porträtist; die Besprechung seiner Alexanderporträts und was zu diesem Kreise sonst gehört, verschieben wir zur nächsten Periode. Hier stehe, was die Überlieferung in diesem Gebiete ihm noch zuschreibt: die Statue des Kriegsobersten Pythes aus Abdera zu Olympia; die posthumen Bilder des Sokrates und der Dichterin Praxilla (die im fünften Jahrhundert lebten). Das Bild des Fabeldichters Äsop war selbstredend aus der Phantasie geschaffen; ein solches fingiertes Bild des Äsop, die Gestalt eines Verwachsenen mit dem krankhaften, aber sprechenden Mund und dem lustig scharfen Blick, besitzt die Villa Albani. Das Verdienst dieser höchst geistreichen Erfindung dem Lysipp zuzuschreiben, sind wir indessen durch kein Zeugnis berechtigt.



Molosser. Antiker Marmor zu Florenz.

War es der Geist der peloponnesischen Schule, welcher unseren Künstler befing, oder war es die Übergewalt der politischen Ereignisse und Personen, die ihn für Ernsteres in Anspruch nahm, obwohl er doch im Eros die lieblichste Jugend zu verkörpern wusste, unter den Vorwürfen seines Modelliertisches spielte das Weib keine Rolle. Die Alten wussten diesen und jenen Künstler als berufenen Darsteller des Weibes zu nennen, Lysippos ist nicht unter ihnen. In Praxiteles hatten wir ihren Meister kennen gelernt; der olympische Zeus und die knidische Aphrodite bezeichnen die Gipfel der griechischen Kunst. Nichts als die Musengruppe zu Megara hat Lysipp aufzuweisen und die Dichterin Praxilla, deren künstlerische Gestaltung wir am sichersten erfassen, wenn wir auch sie im Typus einer Muse uns dargestellt denken. Die

Muse der Tragödie, welche in erhaltenen Statuen den einen Fuss hoch aufstützt, ist nun dieses Motivs wegen ebenfalls dem Lysipp zugeteilt worden. Hätte diese Zuteilung sich bestätigt, so wäre Lysipp um ein grossartiges Werk reicher geworden, einem Werk in hohem und ernstem Stil, welches zugleich eine gründliche Umbildung in der Auffassung der Musen selbst bekundet; von dem harmlosen Reigentanz ist in dem Bilde der Tragödie nichts mehr übrig geblieben.

Der Helios stand auf einem Viergespann, wie ihn schon die Phidiasepoche kannte; so hat Lysippos auch noch viele andre Viergespanne geschaffen, von denen uns nur summarische Kunde kam. Auch von Jagden und Hunden aus der Hand des vielseitigen Bildners hören wir; ein ehernes Pferd aus Trastevere und Molosserhunde in Rom und Florenz gehören dem Jahrhundert an.[1])



Anadyomene. Bronzestatuette. (Müller-Wieseler.)

Die griechische Malerei wurde durch Apelles auf die höchste Stufe gebracht. Apelles und Protogenes werden in der überlieferten Künstlergeschichte ähnlich gepaart wie Zeuxis und Parrhasios; es ist gerade für unsere Erzählungsweise das beste, sie auch in dieser Verschwisterung zu belassen. Über keine Künstler liefen so viele Anekdoten um wie über die beiden; ohne den Wert solcher vagierender Geschichtchen zu überschätzen, darf man sie doch wiedergeben; mindestens lehren sie, was man an den Malern fand.

Apelles und sein Bruder Ktesilochos, auch ein Maler, waren Söhne des Pytheas von Kolophon, Apelles aber ward Bürger zu Ephesos. Dort lernte er bei Ephoros, um als fertiger und schon namhafter Maler nach Sikyon zu Pamphilos sich zu begeben und die Vorteile seiner Lehre sich zu eigen zu machen; daselbst fanden wir ihn als Genossen des Melanthios. Damals wird es gewesen sein, dass er zu Korinth die schöne Laïs entdeckte, als sie, ein junges Mädchen, an der Quelle Peirene Wasser holte. Den Künstler trug das Glück; bereits König Philipp zog ihn an seinen Hof zu Pella, Alexander aber verkehrte viel in seinem Atelier und gestattete ihm ein freieres Wort über sein Kunstverständnis, der König möge sich von den Farbenreibern nicht auslachen lassen, oder, des Königs Ross, welches das von Alexander getadelte Pferd im Gemälde angewiehert hatte, sei kunstverständiger als der König selbst. Derselbe gab ihm auch den vertrauensvollen Auftrag, die schöne Gestalt seiner ersten Geliebten Pankaspe unverhüllt zu malen, und als der Künstler sich selbst verliebte, gab er sie ihm. Seit Alexander seinen grossen Triumphzug durch die Grenzen des Perserreiches angetreten hatte, wird Apelles sich wieder der jonischen Heimat zugewandt haben.

Sein Hauptwerk war die koische Aphrodite, geweiht im Asklepieion vor den Toren, berühmt unter dem Namen „die Auftauchende“ (*Anadyomene*). Aus dem Schosse

[1]) Zeus: Overbeck, Kunstmythologie, Zeus. Verospi: Helbig n. 251. Albani: eb. n. 820. Otricoli: eb. n. 301. Petersen, Vom alten Rom 1898, 123. Poseidon: Helbig n. 688. 880. K. Lange, Motiv des aufgestützten Fusses 1879, 41. Wernike, Anzeiger 1899, 199. Helios, Kopf aus Rhodos: Hartwig, Röm. Mitt. 1887, 159 Taf. 7. Capitol: Helbig n. 546. Kairos: Sauer in Roschers Lexikon II 898. v. Schneider, Serta Hartel. 1896, 279. Eros bogenspannend: Helbig n. 437. Äsop: Helbig n. 799. Tragödia: Helbig n. 278. Bie in Roschers Lexikon II 3288. Pferd: Helbig n 635. Molosser: Amelung n. 10. 11. Helbig n. 154—155.

des Meeres wird Aphrodite geboren, eben taucht sie aus den Wellen, dass nur erst die Büste sich über die Flut erhebt, und drückt mit den Händen das Wasser aus ihrem Haar; jugendlich ist der Busen geschwellt, sanftes Verlangen leuchtet aus dem Auge. Den Typus der Anadyomene wiederholen Statuen und Bronzen; natürlich geben sie die ganze Gestalt, da dem Plasten der malerische Effekt der durch das Wasser schimmernden Unterfigur versagt ist. Das künstlerische Motiv des Gemäldes war eine göttlich schöne Mädchengestalt, welche etwa im Bade eben aus dem Wasser auftaucht und deren erste Gebärde ist, das Haar aus dem Gesicht zu streichen und auszudrücken; nun wollten die Alten wissen, Anregung und Vorbild habe keine geringere Schönheit gegeben als die Phryne, welche am eleusinischen Fest im Angesicht der ganzen Versammlung ihre Gewänder ablegte und als Anadyomene aus dem Meere wiederkam. In der Bewunderung des Gemäldes und der ätherischen Schönheit der Göttin waren die Alten einstimmig; Augustus erliess den Koern 100 Talente an ihrem Tribut, um das Bild nach Rom zu bringen und im Tempel des Julius Cäsar als die Ahnfrau des julischen Hauses zu weihen. Als die untere Hälfte des Bildes gelitten hatte, fand sich niemand, der imstande gewesen wäre, sie herzustellen; endlich ging es durch Fäulnis zu Grunde und Nero ersetzte es durch eine Kopie. Noch eine zweite Aphrodite begann Apelles für Kos, welche den Ruhm der ersten übertreffen sollte; aber der Tod überraschte ihn, da er erst Kopf und Hals vollendet, die übrigen Teile nur eben vorgezeichnet hatte. Vor der Schönheit des Antlitzes wagte sich kein Maler an die Ausführung des Übrigen. Für Smyrna malte Apelles die Charis, immer noch bekleidet; in einem anderen Bilde stellte er die Tyche thronend dar. Kunstkenner zogen allen übrigen Werken seiner Hand die „Artemis, umgeben vom Reigen der schwärmenden Nymphen“ vor; darin habe er den Homer selbst übertroffen.

Er malte auch, heisst es, was nicht gemalt werden kann, Donner, Blitz und Schlag, Bronte, Astrape und Keraunobolia. Das war nun nicht etwa Gewittermalerei, sondern antiker Weise Personifikation der Gewittererscheinungen in Weibern, dergleichen Philostratos einmal beschreibt: Bronte in hagerer Gestalt, Astrape mit flammendem Auge.

Sowenig Praxiteles, bei allem Ruhm seiner knidischen Aphrodite, einseitiger Frauenbildner war, so wenig Apelles ausschliesslich Maler des Weibes. So malte er einen nackten Heros und forderte in diesem Gemälde die Natur selbst in die Schranken. Ein anderes Bild zeigte den Herakles vom Rücken gesehen, das Gesicht in verlorenem Profil; ein gross komponiertes pompejanisches Wandgemälde zeigt den Heros in dieser Ansicht, er blickt auf den von der Hindin gesäugten Telephos, den künftigen Heros von Pergamon hinab. Ein farbenreiches Gemälde war der „Aufzug (*pompa*) des Oberpriesters der ephesischen Artemis“, gewiss auch das „Stieropfer“, darin ein ministrierender Knabe mit silberner Zange und das tückisch schielende Tier von Opferknechten herangeführt, sie wie die realistisch gezeichneten Begleitpersonen zum Greifen wahr. Gross aber war er besonders auch im Porträtfach; hier nennen wir vorläufig nur sein Selbstporträt. Er gab die feinsten Linien mit solch wissenschaftlicher Korrektheit wieder, dass ein Stirnbeschauer (Metoposkop) aus dem Bilde der porträtierten Person ihre Lebensdauer sagte.

Protogenes stammte von Kaunos, welches Rhodos gehörte, wo er denn hauptsächlich tätig war. Durch Armut gehindert und ernsten Bestrebens voll, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit arbeitend, war er nicht sehr fruchtbar. Dazu kam, dass er neben der

Malerei auch die Erzbildnerei betrieb, Erwerbes halber die üblichen Statuen lieferte, Athleten, Krieger, Jäger, Opfernde. Wer in der Malerei sein Lehrer gewesen, wusste niemand. Seine Hauptbilder waren in Rhodos, insbesondere einige rhodische Heroen, der Heraklide Tlepolemos, der mythische Gründer der drei rhodischen Städte Lindos, Jalysos und Kamiros, dann der spezielle Heros der Stadt Jalysos, dessen Mutter, die Heroine Kydippe. Die Palme trug die Tafel des „Jalysos“ davon. Sieben Jahre soll der Maler an diesem Werke gearbeitet haben; diese ganze Zeit habe er nur von gekochten Bohnen gelebt, weil sie Hunger und Durst zugleich stillten und weil er mit guten Mahlzeiten sich die Sinne nicht abstumpfen wollte. Viermal übermalte er dieses Bild — immer alla prima, versteht sich — damit wenn die Oberschicht einmal zu Schaden käme, jedesmal die nächstuntere in die Lücke träte.

Apelles fuhr selbst nach Rhodos, begierig, die Werke des Protogenes, die ihm bisher nur durch das Gerücht bekannt waren, mit Augen zu sehen. Kaum gelandet, eilte er zum Atelier, fand aber den Protogenes nicht vor. Auf die Frage der Aufwärterin, wer es sei, der den Maler aufgesucht habe, nahm er einen Pinsel und zog auf einer gerade auf der Staffelei stehenden, frisch präparierten grossen Tafel mit Farbe eine feine Linie und sagte: Dieser. Sowie Protogenes nach Hause kam, erkannte er die Hand und zog nun selbst mit anderer Farbe eine noch feinere Linie über die des Apelles hin, welcher, später wiedergekommen, mit einer dritten und feinsten Linie dem Protogenes die Anerkennung seiner Überlegenheit abnötigte. Freilich liess Apelles, mochte er noch so beschäftigt sein, keinen Tag vorübergehen, ohne die Hand im elementaren Linienziehen zu üben, wie nur ein Musikvirtuos seine täglichen Fingerübungen einhält. Die grosse Tafel, mit nichts als den kaum sichtbaren Linien darauf, erhielt sich als kostbare Kunstreliquie bis in Cäsars Zeit. Wer gedächte dabei nicht der feinen Pinselzeichnungen Albrecht Dürers und der Bewunderung des greisen Giovanni Bellini, da der deutsche Freund ihm vor seinen Augen eine solche Frauenlocke malte und das gar nicht mit einem besonders feinen Pinsel. Vor dem „Jalysos“ aber stand Apelles lange Zeit sprachlos; endlich sagte er: Gross ist die Arbeit und gross der Künstler, nur die Anmut fehlt dem Werk; hätte es die, so würde es an den Himmel reichen. Diese Anmut, die Charis, durfte Apelles als sein Vorrecht in Anspruch nehmen. Und wenn er sich näher herausliess, so sagte er, in allem anderen sei Protogenes ihm gewachsen, ja überlegen, nur wisse er nicht zur rechten Zeit die Hand von der Tafel zu lassen, die übertriebene Sorgfalt zerstöre den Hauch der Anmut. Ein Römer äusserte sich, die Studien des Protogenes könne er nicht ohne einen gelinden Schauder ansehen.

Apelles hatte einen ungetrübten Blick für den eigenen und der Mitmeister Wert; da er fand, dass Protogenes auf die ihm gebührende Anerkennung noch warten musste, hat er sie ihm neidlos verschafft. Für die gerade fertig stehenden Bilder bot er ihm einen bedeutend höheren Preis, als jener forderte, und in der Stadt sprengte er das Gerücht aus, er kaufe die Bilder des Protogenes, um sie als seine eigenen wiederzuverkaufen; dadurch öffnete er den Rhodiern das Verständnis für die Bedeutung ihres Mitbürgers und erst, nachdem sie einen noch höheren Preis geboten, trat er von dem Kauf zurück. Der Ruf des rhodischen Malers war denn doch, oder ward nun, so gross, dass auch Athen ihn zu ehrenvollen Arbeiten berief. In den Propyläen malte er die Personifikationen zweier Staatsschiffe, Paralos und Hammonias, in Gestalt eines Heros und einer Jungfrau, daher es geschah, dass der Volksmund das Bild auf

Nausikaa und Odysseus deutete; im Hintergrund waren Kriegsschiffe angebracht. Im Rathaus der Fünfhundert musste er die Thesmotheten malen. Damals wird es gewesen sein, dass er mit Aristoteles zusammentraf, welcher von 334 bis 322 in Athen lebte und dessen Mutter Protogenes gemalt hat. Aristoteles gab ihm den Rat, die unsterblichen Taten Alexanders des Grossen zum Vorwurf zu nehmen; der Rat war gut, aber der Maler liess sich nicht verlocken, den Boden zu verlassen, auf dem er sich stark wusste.

Im Jahre 304 zog Demetrios Poliorketes vor Rhodos und belagerte die Stadt. Zu jener Zeit war Protogenes in einem Landhäuschen an der Arbeit, ebendort, wo das feindliche Heer kampierte, liess sich auch gar nicht stören, ausser als der König ihn zu sich befahl. Auf dessen erstaunte Frage nach dem Grunde seines Vertrauens antwortete der Maler, er wisse, dass Demetrios mit den Rhodiern Krieg führe, nicht mit den Künsten. Darauf stellte der König Schildwachen zum Schutz des Malerhauses auf, und um ihn nicht zu oft von der Arbeit abzurufen, besuchte er ihn und sah ihm zu, während die Geschosse seiner Kriegsmaschinen gegen die Mauern flogen. Daher blieb an dem Bilde, woran Protogenes gerade arbeitete, das Wort haften, er habe es unter dem Schwerte gemalt; und das war ein Bild des stillsten Friedens, ein jugendlicher Satyr, mit der Doppelflöte in der Hand an einen Pfeiler gelehnt ruhend (*anapauomenos*), also in wesentlichen Punkten der Typus des für praxitelisch geltenden angelehnten Satyrs. Auf dem Pfeiler sass ein Rebhuhn, zum Greifen täuschend gemalt, nachher, als es wieder Frieden geworden und das Gemälde aufgestellt war, das Entzücken besonders des rebhuhnzüchtenden Publikums; der Künstler hatte Ursache zur Klage, das Beiwerk sei Hauptsache geworden, und überstrich den Vogel.



Knabenstatue mit Inschrift „Phaidimos". Marmor im Vatikan.

Worin lag nun die Stärke dieser Männer? Die Schlachten Alexanders zu malen lehnte Protogenes ab, in der Komposition gestand Apelles dem Melanthios den Vorrang zu, wie in der Perspektive (nach einigen, der Proportion nach anderen) dem Asklepiodoros. Die „Anadyomene", der „Jalysos" und der „Satyr" sind Einzelfiguren, und sie stehen in Ruhe, nur eben soweit belebt, als zur Äusserung seelischen Lebens erfordert wird. So hatte Praxiteles den Kreis des Gegenständlichen auf das

unentbehrliche Substrat für die Betätigung seiner Meisterschaft eingeschränkt und an dem begrenzten Vorwurf ungeahnte Tiefen plastischen Könnens erschlossen. Was aber Praxiteles für die Skulptur, das war Apelles für die Malerei; einer jeden der Schwesterkünste musste diese Zeit kommen.

Den älteren Malern, welche, wie die Rede ging, nur vier Farben auf der Palette hatten, den Polygnot, den Zeuxis und Timanthes, deren ganzer Wert allein in der Zeichnung und plastischen Form lag, stellt Cicero einmal die jüngeren entgegen, die Nikomachos, Apelles, Protogenes und Aëtion, bei welchen bereits alles vollkommen sei, alles, sagt er, nicht bloss Form und Zeichnung, also auch die Malerei, das Kolorit. Wie die griechischen Meister jeder Form und Linie, jeder Charaktergestalt und aller Abstufungen seelischer Empfindungen Herren waren, welch wirkungsvoller, ja begnadeter Zeichner insbesondere Apelles war, das wissen wir. Diese durch unausgesetzten Fleiss täglich neuerworbene Handsicherheit, welche jede der Frische gefährliche Feile unnötig machte, bildete die solide Grundlage seiner Anmut. Aber entsprach sein Malen dem Meisseln des Praxiteles? Ist die Malerei der Alten in der Technik, das heisst für sie im Kolorit, der alten Skulptur ebenbürtig gewesen, oder hat sie in der Tat diese Aufgabe ungelöst den neueren Zeiten hinterlassen? Die Werke selbst sind untergegangen und ihre minderwertigen Epigonen, die römischen und pompejanischen Wandgemälde, geben in dieser Beziehung keine Antwort; wir sind auf einige zufällige Notizen in der alten Literatur angewiesen, sie lehren nicht viel, stehen aber einem günstigen Vorurteil nicht im Wege.

Protogenes hat seinen „Jalysos“ viermal übermalt; ähnlich verfuhr Albrecht Dürer bei seinen bestausgeführten Gemälden; an der „Himmelfahrt“ und dem „Allerheiligenbild“, beide in Tempera gemalt, ist die Farbe sehr dünnflüssig und wiederholt aufgetragen; daher der durchsichtige Glanz, die emailartige Kohärenz, daher auch die Dauerhaftigkeit. In Tempermanier werden auch Protogenes und Apelles gemalt haben. Dem matten Farbstoff vermochte man nur durch Beisatz von Leim einigen Glanz zu geben. Allerdings, seit durch Pausias die Wachsmalerei zur Ausbildung gebracht worden war, kannte man einen ganz anderen Grad von Farbenglanz, und ein Apelles wird verstanden haben, auch das verwöhnte Auge zu befriedigen; den Mangel an Lackfarben wird man nicht allzu hoch anschlagen dürfen. Im Gebiete der Farbentechnik werden gerade dem Apelles einige Erfindungen zugeschrieben, welche zum Teil als unglaubhaft bezeichnet worden sind; angesichts unserer Unkenntnis wird es geraten sein, diese, wenn auch noch so trüben Überlieferungen des Plinius bis auf bessere Belehrung wenigstens aufzubewahren. Eins ist sicher, Apelles erfand das Elfenbeinschwarz (*atramentum elephantinum*) aus gebranntem Elfenbein, das tiefste Schwarz, dessen sich heute noch die Maler bedienen; ob es nun eben dies Schwarz oder was immer war, irgend ein Atrament soll Apelles nun auch zu einem neuen Verfahren benutzt haben, welches sein Geheimnis war und blieb. Es handelt sich um eine Lasur des fertigen Gemäldes, und wir beeilen uns, die Kenntnis dieses Begriffes auf Seiten der alten Maler festzustellen. Diese Lasur bot verschiedene Vorteile; firnissartig schützte sie das Bild gegen Staub und Schmutz, zugleich aber dämpfte sie allzuleuchtende Farben (*nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret*). Die hier von Plinius angewandten Ausdrücke bezeichnen sonst den Gegensatz zwischen den zwei Klassen von Malerfarben, welche die Alten unterschieden, von Natur „gedämpften“ und „leuchtenden“ (eigentlich „strengen“ und „blühenden“, *colores austeri* und *floridi*); früher hatte man nur jene,

erst später auch die teuren „leuchtenden Farben“, nämlich die roten Zinnober, Drachenblut und Purpur, die blauen Lasurstein und Indigo, endlich Kupfergrün; Indigo diente unter anderem zur Darstellung des grauen Tones zwischen Licht und Schatten. Der Wortlaut bei Plinius scheint darauf hinzuführen, Apelles bereits in ihrem Besitze zu denken, was nun freilich anderen Überlieferungen und Annahmen wiederstreiten würde. Jedenfalls stellt Cicero ihn und seine Zeitgenossen in Gegensatz zu den älteren Malern, bei welchen von Kolorit noch keine Rede war. Und wenn Fronto die Maler charakterisiert, wenn er die Schlachtengemälde des Euphranor zu dem leichten Genre des Pausias in Gegensatz stellt, die Einfarbigkeit des Parrhasios zu dem Farbenschimmer des Apelles, so ist ihm Apelles der Kolorist. Mutet die farbenprächtige „Pompa des Megabyzos“ oder das „Stieropfer“ nicht venezianisch an? Sagt es denn gar nichts, wenn Lucian kein Bild anzuführen weiss, worin der rötlich durchhauchte lichte Frauenkörper vollendeter gegeben wäre als in der Pankaspe? Geist und Anmut war des Apelles Erbteil, wie die Sorgfalt das des Protogenes. Und sollte der geist- und anmutvolle Grieche die langherangebildete Technik minder kundig zu verwenden, die schönen Farben minder leuchtend zu setzen, im Helldunkel spielen und wirken zu lassen, die Regeln der Harmonie und des Kontrastes, endlich der treffenden Farbenstimmung minder glücklich zu beobachten, die „Anadyomene“ schlechter zu malen verstanden haben als sein Nachahmer Tizian?

Dem Ernst folgt passend ein leichtes Nachspiel, welchem doch Bedeutung nicht abgeht. Protogenes gab seinem „Jalysos“ einen Jagdhund bei, welcher Gegenstand einer Atelieranekdote ist, nämlich wie der Zufall Maler wurde. Sonst mit seinem Werke zufrieden, brachte er nur den Schaum um das Maul des nach vielem Laufen keuchenden Tieres nicht nach Wunsch heraus. Er sah immer aus wie gemalt, nicht wie Natur; und Protogenes wollte doch wahr sein, nicht bloss dafür gelten. Von solcher Gewissensnot gepeinigt, hatte er die Versuche oft mit dem Malerschwamm weggewischt, oft den Pinsel gewechselt, umsonst; zuletzt warf er ärgerlich den Schwamm auf die fatale Stelle, welcher nun die Farben, die er so oft weggenommen hatte, gerade so ungekünstelt hinsetzte, wie es der Künstler mit aller seiner Sorgfalt nicht fertig gebracht hatte. Nach seinem Vorgang malte später Nealkes den Schaum am Maule eines feurigen, von seinem Reiter gezügelten und das Gebiss kauenden Pferdes.

Es bleibt nur zu erwähnen, dass Apelles und Protogenes beide auch über die Malkunst geschrieben haben, ersterer widmete das Buch seinem Schüler Perseus.[1])

War an diesem Punkte durch Beschränkung und Vertiefung eine unergründliche Schönheit erreicht worden, so gab es Meister in Fülle, die mancherlei Zweige der Kunst zu pflegen und neue herauszubilden.

Wir werden in anderem Zusammenhang einem Rivalen des Apelles begegnen, welcher malerischer Leistungen wegen auch hier nicht übergangen werden darf. Antiphilos malte die Arbeit, Arbeit im geschlossenen Raum, und diesen in koloristischer Durchführung: einmal das emsige Schaffen der Frauen in der Webstube, der Spinnerinnen und der Weberinnen, das alte Motiv aus der Enge der Kleinmalerei nun in die Grosskunst gehoben; sodann einen Diener, welcher Feuer anbläst. Das Gemälde erregte Aufsehen wegen seiner Darstellung des Reflexlichtes, wie es vom Gesicht des

[1]) Apelles: Rossbach bei Pauly-Wissowa I 2689. Wickhoff, Wiener Genesis 1895, 49 (Kolorit); 52 (Firniss); 77 (Gewitter).

über das Kohlenbecken gebeugten Dieners und von dem ganzen, auch sonst prächtigen Saale widerstrahlte. Ein anderes Interieur mit gleich ausführlicher Behandlung seiner Ausstattung und mit künstlicher Erleuchtung schliesst sich an, Hippys' „Hochzeit des Peirithoos" mit Ruhebett von Tannenholz und bunten Decken, Kanne und Schale von goldgefasstem Stein, von Terrakotta die Becher und der von der Decke hängende flammende Leuchter, die Lichtquelle.

Wir schalten Timomachos von Byzanz ein; Plinius bezeichnet ihn als Zeitgenossen Cäsars, doch unterliegt der Ansatz starken Bedenken. Zwei Hauptbilder waren thematisch verwandt, Aias vor dem Selbstmord, Medea vor dem Mord ihrer Kinder; Wandgemälde geben eine Idee von der Medea, besonders eines von dem ergreifenden Pathos der Hauptfigur. Wie Euripides den Seelenkampf geschildert, so stellte Timomachos ihn dar; das Schwert schon in Händen, blickt sie von der Seite nach den Kindern hin, welche arglos ihre Spiele treiben. Die Finger verschlungen, die Daumen gegeneinander gepresst, das Gesicht vom äussersten Weh verzogen steht sie da, ein vollkommenes Bild der Verzweiflung ohne Ausweg.

Zwei Künstler fast gleichen Namens und gleicher Zeit führen die Quellen nebeneinander auf, zum Teil mit den gleichen Werken, Theoros und Theon; es mag sein, dass durch einen Zufall der Überlieferung getrennt wurde, was einem einzigen Manne gehörte. Ein Gemälde ist uns ausführlich beschrieben: ein Gewappneter stürmt hinaus, von Kriegswut entbrannt, den Schild vorgestreckt, das Schwert gezückt — nur die eine Figur im ganzen Gemälde, aber die eine packte. Um die Illusion noch zu steigern, liess der Maler, der es eben ganz allein auf die Illusion abgesehen hatte, so oft das Bild vor versammeltem Publikum enthüllt wurde, einen Trompeter zum Angriff blasen, die erste Kunstausstellung mit Musik.

Wir hörten früher, dass die Wachsmalerei ein kleines Format vorzog. Darum hat sich ihrer aber keineswegs alle Kabinettsmalerei bedient; die Temperamalerei muss wohl eine hohe technische Vollendung erlangt haben, dass sie auf die Effekte der freilich mühsameren Enkaustik verzichten konnte. Kleinmalerei im Stil der Niederländer, angetroffen im alten Griechenland, bestätigt, dass die antike Malerei recht viele Phasen der neueren an sich selbst schon durchgemacht hat. Namhaftester Repräsentant der antiken Holländer ist Peiraikos, welcher wenige über sich erkannte, aber seine ganze Kunst auf kleine Gegenstände verwandte und in diesem Gebiete den höchsten Ruhm erwarb. Er malte Barbierstuben und Schusterladen, Esel (der Marktbauern?), Fischwaren und ähnliches. Es waren köstliche Bildchen, welche teurer bezahlt wurden als die grössten Tafeln anderer Maler. Solche Kleinmaler nannte man Krammaler (Rhopographen); Peiraikos selbst soll auch Schmutzmaler (Rhyparograph) genannt worden sein, was bei extremem Realismus immerhin ein begreifliches Beiwort wäre. „Stillleben" finden sich in der pompejanischen und römischen Wandmalerei in grosser Zahl, Wildbret und Fische, Rippenstücke und Brötchen, Wein und gläserne Fruchtschalen. Freilich führt uns all das schon tief in die folgende Epoche.[1])

---

[1]) Antiphilos: Rossbach bei Pauly-Wissowa I 2525. Wickhoff, Genesis 79. Hippys: Wickhoff, eb. 51. Timomachos: Sellers, Pliny on art 160. Robert, Archäol. Märchen 132. Wickhoff, Genesis 72. Theon: Robert, Arch. Zeitung 1883, 260; Sarkophagrel. II 168. Furtwängler, Gemmen Taf. 58, 5.



Wandmalerei aus Pompeji. (Presuhn.)

Die Vasen sind noch übrig. Hier dürfen wir an den Metallvasen nicht vorübergehen: dem Silbergeschirr ward eben um diese Zeit der Meister geschenkt, welcher es auf die höchste ihm bestimmte Kunsthöhe bringen sollte, Mentor; bereits vor 356 muss er tätig gewesen sein, da in dem ephesischen Brande Werke von ihm zu Grunde gingen. Nichts von Arbeiten seiner Hand hat sich erhalten; wer aber von damaliger Torentik sich einen Begriff machen möchte, der mag eine in Südrussland gefundene figurierte Silbervase heranziehen, zur Ergänzung aber die gleichzeitigen schönen Spiegelkapseln, deren eine Eros und Nike in traulichem Beieinander zeigt, dazu dann etwa noch die athenischen Marmorvasen, wie wir eine zum Eingang dieser Epoche abbildeten, andererseits die bemalten Tongefässe.[1])

Die Vasenmalerei hatte ihre klassische, attische Zeit durchlebt, nun verlegte sie den Schwerpunkt nach Unteritalien; Lukanien, Kampanien und Apulien füllten ihre Gräber mit Gefässen einheimischer Erzeugung, deren Ursprungsorte sich schwer ausmachen lassen, man denkt in erster Linie an Tarent, an Rubi (dort fand sich eine Töpferei) für den Osten, an Pästum und Kyme für den Westen. Die Aufschriften, mit attischem Dialekt hier dorischen, dort jonischen mengend, helfen ebensowig zur näheren Bestimmung wie die Schriftzüge mit ihrem in Unteritalien verbreiteten Zeichen für den Hauchlaut. Wenige Vasenmaler haben signiert, Asteas, Python, Lasimos, auch ihre Heimat steht in Frage. In allen ihren Grundlagen attisch gewinnt die Keramik in der veränderten Umgebung, und vor allen Dingen in der neuen Epoche, doch ein anderes, etwas fremdartiges Gepräge, in ihrem überreichen Schmuck und bunten Farbenprunk. Im Vordergrund stehen die apulischen Prachtgefässe, einzelne fast anderthalb Meter hoch, bisweilen als Gegenstücke gearbeitet, die Kratere mit Voluten- oder Maskenhenkeln, die Kelchkratere, Hydrien, Amphoren, und die schlanken Abkömmlinge der Lutrophoren. Im Ornament macht sich der neue Stil geltend mit seinen Akanthusblättern, Ranken und Blüten bis zu dem menschlichen Haupt und der

[1]) Silbervase: Stephani, Compte rendu 1864, 12 Taf. 1—3. Spiegelkapsel: Mylonas, Ephim. 1893, 161 Taf 11. de Ridder, Mon. Piot IV 1897, 77. Petersen, Röm. Mitt. 1901, 74 Fig. 2.

Menschengestalt, welche als das Alpha und Omega aller Kunst auch hier sich nun aus dem Herz der Pflanze heraushebt: so ringt sich aus der herrlichsten Instrumentalkomposition, der neunten Symphonie, das zuletzt einzig Befriedigende, davon alle Musik ausging und darauf sie immer zurückkommt, der Gesang menschlicher Stimmen. Die Figuren bewegen sich teils in Zonen, teils in polygnotischem Gelände, das aber bald zu einem Dreireihenschema erstarrt. Eine Neigung zu zentrierter Anordnung findet ihre Hauptstütze in der Aufnahme des Typus „Besuch am Grabe“, jenem Lieblingsthema der weissgrundierten Lekythen, nur dass sowohl die das Grab umgebenden Jünglinge und Jungfrauen nebst ihren Darbringungen vermehrt als auch die Grabmäler selbst mannigfaltiger und oft reicher dargestellt werden, letzteres in Anklang an die Grabnaïsken mit Marmorbildern der Verstorbenen, wie die vor dem athenischen Dipylon. Eine Sonderklasse von Vasen führt uns in die Unterwelt: im Mittelbau Pluton und Persephone, rechts die strengen Totenrichter, links Orpheus, der den Unerbittlichen erweichte und selbst zum Licht zurückkehrte, unten die Büsser Sisyphus, Tantalus, die Danaiden, dazwischen noch ein Todüberwinder und Zurückgekehrter, Herakles; ob auch Selige, vielleicht sogar orphisch Geweihte zu erkennen seien, steht in Frage. Wenn die unteritalischen Vasen, wie sie den Eindruck machen, eigens für das Grab gearbeitet sind, so werden auch ihre vielen Bilder des bacchischen Thiasos auf jenseitige Freuden weisen. Ebenso mag dann die dritte Bilderklasse sepulcral empfunden sein, die alten Heroengeschichten, hier fühlbar unter Einfluss des tragischen Theaters neugestaltet. Nebenher gehen wirkliche Bühnenbilder, im drastischen Kostüm der alten Komödie Parodieen vorzugsweise euripideischer Tragödien und Szenen der neuen Komödie.[1])

Dritte Periode. Die Welt seit Alexander.



Alexander. München.

Ein Liebling der Götter, von Herkunft ein Halbgrieche, durch seine Bildung ein Vollbürger des Hellenentums, ein idealer Königsjüngling zog aus und eroberte die Welt, und wohin er kam auf seinem Triumphzuge, da pflanzte er hellenische Kultur, und auf seiner Hand trug er die griechische Kunst in die Länder der Barbaren bis zum fernen Indien.

Ein Alexander musste die Künstler, auch wenn er ihnen nicht so nahe trat wie dem Apelles oder Lysippos, entzünden, und keine lohnendere Aufgabe konnte sich ihrem Schaffensdrange bieten, als einen neuen Heros zu gestalten. Alte Autoren sagen von einem Privileg, welches Alexander jenen beiden und dem Siegel-

[1]) Vasen, attisch: Milchhöfer, Jahrb. 1894, 76 (Preisamphoren). Watzinger, Ath. Mitt. 1901, 86, 1. Unteritalisch: Otto Jahn, Vasen König Ludwigs 1854 Einleitung XXXIV. Patroni, Ceramica antica nell Italia meridionale 1897 II. Watzinger, Studien zur unterital. Vasenmalerei 1899. Lukanien: Genick-Furtwängler, Griech. Keramik Taf. 8—10; Furtwängler, Vasen Berlin 1885,

stecher Pyrgoteles verliehen habe. Die ersten der Zeit, zugleich des Königs Hofkünstler, haben ihn nach der Gunst ihrer Situation selbstredend am häufigsten und am treffendsten dargestellt. Doch auch andere Künstler haben Alexanderbildnisse geschaffen. Nach der Schlacht von Chäronea, wohl erst nach Alexanders Regierungsantritt (336), erhob sich in Olympia ein seinem Vater geweihter Rundbau in jonischem Stil, das Philippeion, peripteral, ein bronzener Mohnkopf krönte die Spitze des Daches. Im Inneren standen auf einer halbkreisförmigen Basis Goldelfenbeinbilder von der Hand des Leochares, Philipp zwischen seinem Vater Amyntas und seinem Sohne Alexander, nebst seiner Mutter Eurydike und seiner Gemahlin Olympias, Alexanders Mutter. Euphranor bildete Vater und Sohn, jeden auf einem Viergespann stehend, in Erz. Von Lysippos' Zeitgenossen und Schülern hat Chaireas Philipp und Alexander, Euthykrates den Alexander dargestellt, unter den Malern zum Beispiel Antiphilos, einmal Alexander und Philipp mit Athena gesellt, einmal den Alexander als Knaben.

Apelles malte den König als einen anderen Zeus, mit dem Blitz in der Hand; die Hand mit dem Blitz war in vollkommener Verkürzung gezeichnet, dass sie aus dem Rahmen heraustrat. Alexander hatte eine weisse, auf Brust und Antlitz rötlich überspielte Haut; Apelles, der Kolorist, wusste, warum er das Gesicht dunkel malte. Das Bild stand im ephesischen Artemision; dort befand sich noch ein anderes Gemälde desselben Meisters „Alexander zu Pferd". War dies etwa jenes edle, hochtretende, strampfende Kriegsross, schnaubend und schäumend unter dem zügelnden Reiter, dass von dem scharfen Zaum das Blut mit dem Schaum sich mischte? Für das erstere Werk erhielt Apelles zwanzig Talente Gold, nicht gezählt, sondern gemessen. Dies Bild, Alexander als Zeus, allegorisierte; noch weiter in derselben Richtung ging der Maler in zwei anderen vielleicht zusammengehörenden Gemälden. In dem einen gruppierte er den König mit der wohl ihn kränzenden Siegesgöttin und den Dioskuren, in dem anderen stand Alexander im Triumphzug auf dem Siegeswagen, welchem der Krieg folgte, die Hände hinter den Rücken gebunden. Hier entpuppt sich Apelles nun als der Rubens seines Königs.

An dieser Stelle darf angeschlossen werden, dass Apelles auch die hervorragenden Persönlichkeiten aus der Umgebung Alexanders verewigte, und keines dieser Gemälde war unbedeutend, jedes erregte nach irgend einer Seite Interesse: Kleitos, eilig, sein Kriegsross zu besteigen und nach seinem Helme rufend, den ihm der Waffenträger reicht — Neoptolemos vom Pferde herab gegen die Perser kämpfend — Antigonos im Panzer, sein Pferd am Zügel führend. Denselben malte er später auch als König zu Pferd, gegen den gewöhnlichen Brauch der freien Kunst im Profil, um seine Einäugigkeit zu verbergen. Diesen Gemälden kriegerischer Auffassung steht ein friedliches Familienbild gegenüber: Archelaos mit Frau und Tochter.

Um zu den Darstellungen Alexanders zurückzukehren, so stellte sich Lysippos ganz auf den Boden der Wirklichkeit. Er tadelte den Blitz in der Hand des Zeus-

865. Walters, Cat. Vases Brit. Mus. IV 1896, 18. Kampanien: eb. 188—268. Tarent: Fr. Lenormant, Acad. inscr. CR. 1879, 291. Schrift: Kretschmer, Vaseninschr. 212. Asteas: Robert bei Pauly-Wissowa II 1779. Python: A. S. Murray, Journ. hell. 1890, 225 Taf. 6. 7. Unterwelt: Kuhnert, Jahrb. 1893, 104. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vas. zu Taf. 10. Bacchisch: Petersen, Röm. Mitt. 1900, 55. Tragisch: J. Vogel, Szenen eurip. Tragödien 1885. Watzinger, Studien 33. Engelmann, Arch. Stud. z. d. Tragikern 1900. Komisch: Heydemann, Jahrb. 1886, 260. Rizzo, Röm. Mitt. 1900, 261.

Alexander und gab ihm die Lanze in die Hand, seinen wahren und unsterblichen Ruhm. Alexander trug den Kopf etwas nach der einen Schulter geneigt, dabei das Gesicht aufwärts gewandt, und hatte das Schwimmende des Auges, welches an der knidischen Aphrodite des Praxiteles angetroffen wurde; wie es zu gehen pflegt, suchten die Freunde und Nachfolger des Königs ihm das nachzumachen. Diese Merkmale fehlten an keinem Alexanderporträt, nur Lysipp erhob sich über deren oberflächlichen Naturalismus und brachte den ganzen Charakter des Heldenkönigs in der Bronze vor Augen, neben dem Schwärmerischen auch das Mannhafte, Löwenhafte. Träger dieses Zuges waren das von der Oberstirn aufstehende und seitwärts herabflutende Haar, sowie die willenskräftig geschwellte Unterstirn; im festen Mund mit der vollen Oberlippe sprach sich allein schon der ganze Charakter aus. So durfte denn ein Epigrammatist den lysippischen Alexander zu Zeus aufblicken und sprechen lassen: Mein die Erde, dir der Olymp.

Wenn nur der grösste unter den lebenden Künstlern unter Aufbietung aller in jahrhundertelangem Ringen erworbenen Kunst die reiche Persönlichkeit erschöpfend darzustellen vermochte, so darf man sich nicht darüber wundern, dass die erhaltenen Alexanderbildnisse auseinandergehen und ein jedes zufrieden ist, den Mann von einer Seite zu sehen und auf eine Art zu geben, bald prosaisch trocken, bald anziehender, oder schwungvoll ideal, schwärmerisch, pathetisch. Die idealisierenden Köpfe gehen bisweilen derart in den Charakter einer Gottheit über, dass der Zweifel Raum findet, ob wirklich noch der gottähnliche Herrscher und nicht vielmehr der Gott selbst gemeint sei; bisweilen wiederum erscheinen sie so wenig individuell, so allgemein, dass man nicht ein Porträt, sondern bloss Zeitstil anerkennen möchte. Freilich muss bei diesen Erwägungen die hinreissende Persönlichkeit in Ansatz gebracht werden, welche den Bildern der Zeit, ja den Göttern selbst ihre Züge aufzuzwingen stark genug war. Statuen und Statuetten geben Alexander seltener im Gewand, meist heroisch, achilleisch, die Lanze hochgefasst wie bei Lysipp, oder den einen Fuss hochaufgestellt um die Beinschiene anzulegen.[1])

Was Aristoteles dem Protogenes vergebens riet, in den Taten Alexanders Vorwürfe künstlerischen Schaffens zu suchen, das haben andere Meister erfolgreich getan. Nach einem wirklichen Vorfall bildeten Lysippos und Leochares eine Jagdgruppe, worin Alexander, umgeben von seinen Hunden, mit einem Löwen kämpft und Krateros zu seinem Beistand kommt. Letzterer weihte das Werk nach Delphi, eherne Figuren wie die folgende viel umfangreichere Arbeit des Lysipp. Dies waren in porträtähnlicher Wiedergabe fünfundzwanzig Reiter, edle Jünglinge der Leibgarde, welche in der Schlacht am Granikos den Tod gefunden hatten; die ganze Gruppe, in welcher auch Alexander selbst nicht fehlte, liess derselbe in der makedonischen Heimat zu Dion aufstellen. Dergleichen Gruppen entstanden in allen Kunstgattungen. Den prächtig skulpierten und polychromierten Alexandersarkophag aus Sidon schmücken Jagd- und Kampfszenen, Alexander selbst scheint wenigstens an der Hauptschlacht beteiligt, die aber ohne erkennbares Band in Einzelszenen zerfällt. An ganze Schlachten-

[1]) Apelles: Petersen, Röm. Mitt. 1900, 160. 336. Alexanderbilder: Köpp, Bildnisse Alexanders 1892. Collignon, Sculpture II 429. Wulff, Alexander m. d. Lanze 1898. Schreiber, Strena Helbig 1900, 277. Wiegand, Jahrb. 1899, 1 Taf. 1. Klein, Praxit. Studien 1899, 49; Ephim. 1900, 1 Taf. 1. Benndorf, Jahresh. 1900 Beibl. 219. Furtwängler, Gemmen 1900, 164; Journ. hell. 1901, 212.



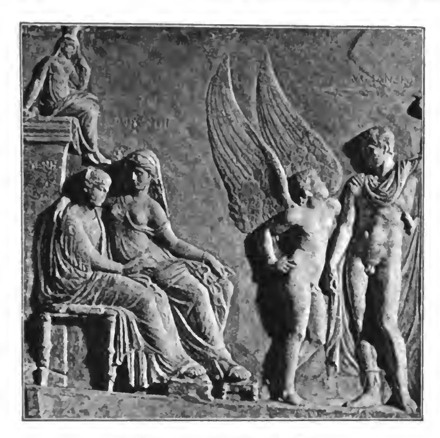
Darius auf der Flucht vor Alexander. Ausschnitt aus dem pompejanischen Mosaik der „Alexanderschlacht". Neapel.
Nach direkter photographischer Aufnahme des Mosaiks.

bilder, Darstellungen der Entscheidungskämpfe, haben sich nur die Maler gewagt. Ein Schüler des Nikomachos, Philoxenos von Eretria, malte im Auftrag des Kassander die „Schlacht des Alexander und des Darius", sodann Helena, des Alexandriners Timon Tochter, die „Schlacht bei Issos". Ein Gemälde dieses Inhalts, bald nach dem Ereignis komponiert, liegt uns vor, zwar nicht im Original, doch in nur wenig jüngerer, farbiger, allerdings vereinfachter und harter Kopie, in dem grossen pompejanischen Mosaik der „Alexanderschlacht".

Ein Schlachtgemälde des allergrössten Stils, es ist undenkbar, solch einen weltgeschichtlichen Moment treffender und ergreifender, malerisch voller und zugleich plastisch klarer in den Rahmen zu fassen. Das Perserheer flieht, mit ihm der Perserkönig auf dem Viergespann; ihm nach sprengt, seinen Makedonen voran, der siegreiche Held in Rüstung, das Haupt frei. Ein persischer Offizier, des Königs Bruder, wirft sich entgegen; von einem Geschoss getroffen, stürzt des Persers Pferd, ihn selbst trifft die eingelegte Lanze Alexanders. Darius vermag nichts, als über die Brüstung des zur Flucht gewandten Wagens mit schmerzerfülltem Antlitz die Hände nach dem Edlen auszustrecken, welcher für seinen König sich opfert. Dessen Gespann aber hat sich verstrickt, auch die äusserste Anstrengung des Fahrers ist vergebens, da springt ein andrer Perser ab und bietet dem König sein Pferd, auf dem er dann auch entkommt. Darius auf dem Wagen mit seinem Fahrer, vorn der abgesessene Perser mit seinem aufgeregten Pferd, diese pathetische Hauptgruppe des Gemäldes geben wir im nebenstehenden Ausschnitt wieder. Das Schlachtgewühl mit den Fallenden, das Mienenspiel des entschlossenen Siegers und des entsetzten Besiegten, abgestuft in Darius und seinen Begleitern, die Aufregung der Rosse, die landschaftliche Szenerie, alles ist ergiebig vorgebracht und mit Sicherheit an seinen Ort gesetzt. Mit der dramatischen Tiefe verband sich eine glänzende Technik, welche aus dem spiegelblank polierten Schilde des im Vorgrund Gestürzten wie ein Piloty uns anschaut.[1])

Die Hochzeit Alexanders mit der baktrischen Rhoxane malte Aëtion, bekannt durch Gemälde verwandten Inhalts, die „Magd Semiramis zur Königin erhoben" und eine „Neuvermählte mit der Nymphentria". Es empfiehlt sich einen Blick auf den Typenkreis zu werfen, aus welchem die „Vermählung Alexanders" erwachsen ist; es sind hauptsächlich Darstellungen von Paris und Helena. Wie die Liebe die Zögernden zusammenführt, das schildert die Griechenkunst in ausdrucksvollen Gestalten. Die Gattin des Menelaos sitzt in ihrem Gemach, mit Schmuck beschäftigt, Dienerinnen warten auf, da naht der Fremdling; beängstigt wendet Helena sich ab, zu ihren Füssen aber kniet Eros in beweglicher Gebärde. In einer schon jüngeren Komposition, man möchte sie dem vierten Jahrhundert zuschreiben, hat sich die Liebesgöttin selbst zu Helena gesetzt, sie legt den Arm zutraulich um ihren Nacken und weist mit eben gehobenem Finger auf Paris, Helena aber lüpft bedenklich die Hand; Eros, ein fast praxitelisch schöner Knabe, steht mit hochgeschlagenem Flügelpaar vor dem Trojaner, die Hand auf dessen Schulter, und blickt ihm drängend ins Auge. In einem verwandten Relief schlägt die Gebärdensprache einen lauteren Ton an, Aphrodite zeigt

[1]) Löwenjagd: Löschcke, Jahrb. 1888, 189 Taf. 7. Petersen, Röm. Mitt. 1897, 271. Homolle, Bull. hell. 1897, 598. Perdrizet, Journ. hell. 1899, 273. Reiter: Collignon, Sculpt. II 436 Fig. 228. Vergl. die Reiterbilder Olympia Ergebn. II 155. Sarkophag: Hamdy-Bey et Reinach, Nécrop. royale 272 Taf. 23—37. Judeich, Jahrb. 1895, 165. Wickhoff, Wiener Genesis 46. Alexanderschlacht: Hartwig, Röm. Mitt. 1898, 399. Petersen, eb. 1900, 337. Kemke, Jahrb. 1901, 68.



Paris-Alexandros vor Helena. Neapel.

mit ausgestrecktem Arm auf Paris, und Eros, jetzt ein jüngerer Knabe, zerrt ihn zu Helena hin. Dann die Vermählung selbst, ähnlich der des Herakles mit Hebe auf anderen Bildern: bei brennendem Kandelaber sitzt Helena auf dem Rande des Ruhebettes, Dienerinnen sind mit ihrer Toilette beschäftigt, eine zieht ihr knieend die Sandale ab, eine zweite kränzt sie, die dritte sitzt mit Schmuckkästchen und Handspiegel; zögernd naht der troische Alexander und ein Eros schwebt heran über Helenas Haupt. In diesen Typenkreis trat nun die Hochzeit des makedonischen Alexander, vielleicht nicht bloss nehmend, vielleicht auch gebend. In einem prächtigen Gemach sitzt auf dem Rande des Brautbettes die schöne Rhoxane mit den wundervoll schwellenden Lippen und schlägt die Augen nieder vor Alexander; lächelnde Eroten umgeben sie, einer entschleiert ihr Haupt und zeigt sie dem Bräutigam, ein anderer zieht ihr geschäftig die Sandale vom Fuss, wieder einer zerrt den Alexander mit Gewalt am Mantel zur Braut. Der König selbst reicht ihr einen Kranz, Hephästion als sein Brautführer trägt die Fackel, auf einen holden Knaben, den Hymenäos, gestützt. In dem weiten Raume treiben Eroten ihr Spiel mit den Waffen Alexanders, zwei schleppen die schwere Lanze wie Lastträger einen Baumstamm, zwei andere schleifen den Schild am Riemen daher, einer sitzt als König darauf, der vierte ist in den Panzer gekrochen und lauert ihrem Zuge auf.

Nachdem Aëtion das Gemälde vollendet hatte, brachte er es zum Feste nach Olympia und stellte es aus. Proxenidas, einer der Kampfrichter, hatte solches Wohlgefallen an dem Bilde, dass er seine Tochter dem Maler zum Weibe gab.[1])

Epoche des Hellenismus.

Weltbild.

Alexander der Grosse stiftete ein Reich, wie es vor ihm noch nicht dagewesen war. Das asiatische Weltreich hatte selbst in seiner letzten Phase und höchsten Steigerung nur Westasien und Ägypten vereint; so gross sein Einfluss in Hellas auch

[1]) Aëtion: Pauly-Wissowa I 700. Zu Paris: Arndt, Ny-Carlsberg Taf. 55.

war, es einzuverleiben war ihm nicht beschieden. Nun wandte Alexander die ihm durch Philipp hinterlassene vereinte makedonisch-hellenische Kraft gegen die Perser, gewann das Reich und verband Orient und Hellas zu einer grossen Einheit.

Der orientalische Despotismus hatte sich mit stets wachsendem Glanze umgeben, Memphis und Theben wurden durch Niniveh überstrahlt, dies durch Babylon und alles Frühere durch Susa und Persepolis. Mit der orientalischen Pracht vermählte sich nun der bereits früh vom Orient anerkannte hellenische Geist, und so entstand eine neue Kultur, die Kultur des Hellenismus, da die Welt hellenisierte, die Hellenen selbst aber dem imponierenden Einflusse jener älteren Welt sich doch nicht entziehen konnten.

Die griechische Kunst zeigt ein neues, ihr letztes Gesicht, ohne doch in ihrem Wesen erschüttert zu werden. Der griechische Stil war zu eigenen Geistes, um sich selbst verlieren zu können, im Gegenteil, er vollendete jetzt sowohl sein Wesen wie seine Herrschaft.

Die Schöpfung Alexanders zu schildern und ihre Bedeutung zu erörtern, dafür ist kein Raum in der Stilgeschichte. Dass ein solcher Herrscher nicht bloss Malern und Bildhauern ein erwünschter Stoff war, sondern direkt und indirekt der Kunst im weitesten Umfang und in allen ihren Verzweigungen unbetretene Gebiete erschliessen, neue Wege weisen musste, versteht sich. Allein schon die über siebzig Städtegründungen bis in die fernsten Grenzen des Reiches, darunter mehrere von grösster Bedeutung, gaben den Bauleuten und dem ganzen Heer der Künstler unendliche Aufgaben, die vielfachen und grossartigen Ingenieurarbeiten gar nicht zu rechnen.

Alexander gedachte ein zweiter Achill zu sein, und auf der Höhe seines Ruhmes ward er hinweggenommen; die Wirkung seiner Tat aber überdauerte ihren Bestand. Kaum am Ziele angelangt schliesst er die Augen, und das eine Reich zerbricht, doch nicht in tote Trümmer, sondern in eine merkwürdige Gruppe immer noch grosser, lebensfähiger Staaten (323). An die Stelle eines alles absorbierenden Zentrums traten die Residenzen der Diadochen, deren jeder das Höchste in der neuen Kultur zu leisten begehrte, jeder ein roi soleil.

Aber gleiche Zeit gleicher Geist. Der Geist der hellenistischen Kunst ist überall derselbe, wenn auch überall örtlich modifiziert. Vor allem waren es ja immer Griechen, welche den Ton angaben, den Stil vorschrieben, den griechischen Stil, wie er zu der Zeit sich entwickelt hatte zu einem gemeingriechischen. Wie im Osten, so lebten auch im Westen und in der gleichen kulturbestimmenden Kraft Hellenen, und sie lebten die Epoche ihrer östlichen Brüder mit, nicht zu rechnen, dass ein direkter Einfluss von den im Orient neugegründeten Herden hellenischer Kultur bald auf den Westen wirkte. Auch eine Stadt der Orientalen selbst erreichte dort eben jetzt ihren Höhepunkt in stetem Ringen mit ihren griechischen und italischen Nachbarn, dabei dem Einflusse der hellenischen Bildung sich willig hingebend. Karthago, wie Syrakus und die Städte Italiens, alle dürfen wir als Zeugen aufrufen für den Stil der hellenistischen Zeit.

Zunächst überblicken wir im Fluge den Umkreis der damaligen Kulturwelt, um von Ort zu Ort das Material zu sammeln, welches danach die Charakterzeichnung des hellenistischen Zeitalters ermöglichen soll. Unter diesem Namen fassen wir eine grosse Spanne Zeit zusammen; weiteres Eindringen der Forschung wird späterhin ermöglichen, sie in kleinere Abschnitte zu zerlegen, die Epochen Alexanders, der Diadochen und

des ablaufenden dritten Jahrhunderts in ihren Eigenarten zu erfassen und gesondert zur Darstellung zu bringen.

Hellas selbst, die Mutter all des Grossen und Schönen, altert. Athen ist noch immer der Herd aller Bildung, die attische Kunst lebt fort und wirkt immer noch in weite Kreise. In Alexanders Zeit unter der Finanzverwaltung des Lykurg wurde die Skenothek des Philon vollendet und das Theater; um dieselbe Zeit und wohl in ursächlichem Zusammenhang damit begann eine neue Reihe choregischer Siegesmäler, an der Spitze steht das des Lysikrates von 334. In der Diadochenzeit stand Athen unter Verwaltung des Phalereers Demetrios; damals durfte Philon den grossen Weihetempel zu Eleusis vollenden, indem er ihm eine mächtige Vorhalle mit zwölf Säulen Front gab. Aus der gleichen Zeit sind Reste zweier grösserer choregischer Monumente erhalten, welche ihres Interesses nicht entbehren. Beide von 320 sind sie Fassadenbauten vor Felsnischen, beide ahmen Partieen perikleischer Bauten nach: das Denkmal des Nikias kopiert den Pronaos des Parthenon, dasjenige des Thrasyllos die Westfront vom Südflügel der Propyläen. Demetrios' Verbot des Gräberluxus aber war ein vernichtender Schlag für die attische Reliefskulptur.

Fragen wir nach den athenischen Künstlern, so tritt uns das Geschlecht der Söhne und Nachfolger der grossen Meister seit den Zeiten Philipps entgegen und das ganze Heer der stetig fortarbeitenden Bildhauer, unter denen Leochares in Alexanders Zeit und Bryaxis noch unter den Diadochen führende Stellungen inne hatten. Die Söhne des Praxiteles, der jüngere Kephisodot und Timarchos, haben in Erz und in Marmor, gelegentlich auch in Holz gearbeitet, seltener Götter und Heroen, öfter Ehrenstatuen im Mantel (*philosophos*). Unter letzteren sind namhaft die Holzbilder des Redners Lykurg und seiner drei Söhne (er starb 323), ferner das Bild des Menander im Theater zu Athen, dessen Inschrift erhalten ist (er brachte 322 sein erstes Stück zur Aufführung und starb 290).

Insbesondere galt Kephisodot als Erbe der väterlichen Kunst. In Marmor hatte Praxiteles das Höchste geleistet und in Marmorbildnerei war er der Naturwahrheit am nächsten gekommen; Kephisodot aber meisselte eine engverschlungene Gruppe (*symplegma*), und es heisst, dass die Finger wie in lebendiges Fleisch, nicht wie in Marmor sich eingedrückt hätten. Solche Beherrschung des Bildstoffes erlaubt einen Rückschluss auf das Können der praxitelischen Skulptur, ohne dass auch der an Bernini erinnernde Geschmack des Sohnes notwendig bereits derjenige des Vaters gewesen sein muss.

Noch nennen wir den Polyeuktos, welcher die Statue des Demosthenes schuf, dem Redner geweiht auf Antrag seines Neffen Demochares und aufgestellt beim Altar der Zwölf Götter am Markt (296). Eine Reihe anderer Künstler sind uns durch Inschriften bekannt.

Nicht bloss die Gesinnung der damaligen „Männer von Athen", sondern auch die Leistungsfähigkeit der Statuenfabriken erhellt aus der Tatsache, dass dem Phalereer Demetrios nicht weniger als 360 eherne Statuen errichtet werden konnten, die meisten als Reiterbilder oder auf Zwei- und Viergespannen, und dabei wurde diese ganze Masse in einem Zeitraume von noch nicht 300 Tagen fertiggestellt.

Praxitelisch-attischen Stil spiegeln auch die anmutigen Terrakotten von Tanagra und Eretria wieder.[1])

---

[1]) Lysikrates: Frazer, Paus. II 207. Reisch, Weihgeschenke 101. Petersen, Röm. Mitt. 1900, 156. Eleusis: Frazer II 508. Nikias: Dörpfeld, Ath. Mitt. 1889, 63. Thrasyllos:


Anbetender Knabe. Bronze. Berlin.
(Die Arme sind ergänzt.)

Neben Athen war Sikyon ein Hauptsitz der Kunst. Demetrios verlegte die Stadt von der Küste hinweg auf einen mehr landeinwärts gelegenen Vorhügel des Gebirgs, die bisherige Akropolis; durch diesen Neubau wurde die sonst in Erzguss und Malerei sich betätigende einheimische Kunst auch zu umfassendem baulichem Wirken berufen. Noch blühte die tüchtige Malerschule, noch blühte auch die Erzgiesserschule des Lysipp. Der Meister hatte Söhne und Schüler hinterlassen, Erben seiner Kunst. Daïppos wird auf 296 angesetzt; er ist durch Palästritenbilder bekannt, Boëdas nur durch ein einziges Werk, einen „Anbetenden" (*adorantem*); vielleicht war es ein Mann im Mantel mit anbetend vorgehaltener Hand. Lange Zeit, doch nicht mit ausreichendem Grund, hat man in der schönen Bronze des „betenden Knaben" das Werk des Boëdas wiederfinden wollen; nur so viel kann gesagt werden, dass dieser Palästrit der nachlysippischen Kunst angehört. Euthykrates galt als der hervorragendste unter den Brüdern; nicht so vielseitig wie sein Vater folgte er ihm mehr in der ernsteren Richtung, das Anmutige lag ihm weniger. Eine ganze Reihe Werke ist für ihn überliefert, darunter ein Reiterkampf, ein Trophonios, ein Herakles. Sein Schüler Tisikrates hatte sich in die Weise des Lysipp so eingelebt, dass mehrere seiner Arbeiten von solchen des Schulhauptes kaum zu unterscheiden waren. Xenokrates, Schüler eines der beiden Letztgenannten, hat in mehreren Büchern über seine und der ganzen sikyonischen Erzgiesserschule Kunst geschrieben. Natürlich galt ihm Lysippos als der Gipfel, zu welchem die griechische Plastik in allen vorausgegangenen Entwickelungsstufen hinstrebte. Die in diesem Sinne bei Plinius zu lesende Darstellung, aus welcher auch wir an vielen Stellen schöpfen mussten, die Charakteristik der „quadraten Manier der Alten", nämlich des Polyklet, und im Gegensatz dazu das Lob der schlankeren Proportionen, wie sie Lysipp zu Grunde legte, stammt aus dem Buche des Xenokrates.

Frazer II 230. Grabgesetz: A. Körte, Ath. Mitt. 1893, 245. Wolters, Jahrb. 1899, 134. Stelen der Alexanderzeit: Conze, Grabreliefs n. 304. 697a. 700. 807. 937. 977. 1055. 1161. 1173. Praxiteles' Söhne: Collignon, Sculpt. II 448. Klein, Praxit. Stud. 27. 57. Menander: Frazer, Paus. V 506. Tanagra: Kekulé, Griech. Tonfiguren aus Tanagra 1878. Fortwängler, Samml. Saburoff, Terrakotten. Eretria: Bienkowski, Journ. hell. 1895, 211.

Ähnlich wie über Toreutik schrieb er auch über die Entwicklungsgeschichte der Malerei.

Von anderen Mitgliedern der Schule, Eutychides von Sikyon und Chares von Lindos, genügt es hier die Namen zu nennen, wir werden ihnen in Antiochia und Rhodos wieder begegnen. Nur von Eutychides seien ein paar Werke angeführt, die Siegerstatue des Timosthenes und der Flussgott Eurotas, eine Gestalt „flüssiger als der Fluss selbst".[1])

Im Peloponnes zerstreut gibt es Ruinen oder wenigstens Trümmer einiger im späteren vierten Jahrhundert errichteter Gebäude: zu Nemea der Zeustempel, zu Kalauria eine dorisch-jonische Halle (C), zu Megalopolis der Tempel des Zeus Soter und das Theater, das grösste in Hellas, in Olympia Philippeion, Echohalle und die dorische Front der Südhalle, Palästra und der erste Bau des Leonidaion. Vor der Echohalle erhoben sich zwei neun Meter hohe Säulen mit den Standbildern des Ptolemäos Philadelphos und der Arsinoë.[2])

Makedonien selbst hat sich bei aller dort gehäuften Pracht — zahlreiche Kunstwerke wurden in Pella und Dion aufgestellt — doch nicht zu einem Brennpunkte der Kunst entwickelt.

Gleichsam auf den Lippen Kleinasiens und Europas liegen die thrakischen Länder. Diese übernahm 323 Lysimachos: das europäische Thrakien mit den asiatischen Küsten des Hellespont und der Propontis. Auf der thrakischen Chersones erbaute er seine Hauptstadt Lysimacheia, und die auf der asiatischen Seite der Propontis gelegene Stadt Antigoneia, von Antigonos auf alter Wohnstätte gegründet, nannte er nach seiner Gemahlin Nikaia. Auch auf der alten Stätte von Ilion begann er eine neue Stadt im Stile der Zeit zu bauen; ebenso unternahm er den Neubau von Assos an der Südküste der Troas und die Erweiterung von Ephesus.[3])

Nach dem Falle des Lysimachos gelang es dem Fürsten Nikomedes ein neues Königreich zu gründen, Bithynien mit der Hauptstadt Nikomedeia, erbaut 264. Deren Hauptkult galt dem Zeus Stratios, dessen von einem dortigen Künstler Doidalsas gemachtes Bild auf bithynischen Münzen wiedergegeben ist. Der Wetteifer der hellenistischen Fürsten, ihre Residenzen mit guten griechischen Kunstwerken zu schmücken, liess auch den König Nikomedes nicht ruhen; denn dieser war es, welcher den Knidiern die Übernahme ihrer immensen Schuldenlast für die Aphrodite des Praxiteles bot. Zweite Residenz war Nikäa, als dritte gründete Prusias Prusa, Plinius zufolge nach dem Plane des zu ihm geflüchteten Hannibal. Im Norden Kleinasiens entstand das pontische Reich mit der Hauptstadt Amaseia; über dem Gebirgsfluss Iris amphitheatralisch aufsteigend ward sie von dem in hellenischem Mauerwerk errichteten Königspalast beherrscht. Aus der hinter ihm ansteigenden Felswand haben die ersten Könige ihre Gräber meisseln lassen, Felskammern mit architektonischen

---

[1]) Sikyon: Frazer, Paus V 546. Hitzig-Blümner I 519. Daïppos: Robert bei Pauly-Wissowa IV 2013. Boëdas: eb. III 594. Betender Knabe: Löwy, Röm. Mitt. 1901, 391. Xenokrates: Sellers, Pliny's chapters on art p. XVI.

[2]) Nemea: Hitzig-Blümner, Paus. I 552. Kalauria: Wide, Ath. Mitt. 1895, 277 Taf. 7. Megalopolis, Zeus: Frazer, Paus. IV 320. Theater: eb. V 622. Philippeion: Frazer III 622. Hitzig-Blümner II 421. Echohalle: Frazer III 626. Hitzig-Blümner II 426. Südhalle: Olympia Ergebn. II 79. Palästra: eb. II 113. Leonidaion: eb. II 83. Säulen: eb. II 141.

[3]) Lysimacheia: Pauly-Wissowa III 2248. Antigoneia: eb. I 2405. Assos: eb. II 1748. Ephesus: Benndorf und Heberdey, Anzeiger 1897, 66; Jahresh. 1899, 17; 1900 Beibl. 90.

Fassaden, die ihre Vollendung durch vorgesetzte Skulpturen und Metalldekorationen erhielten.[1])

Seit der Aufnahme der Insel Samothrake in den zweiten attischen Seebund (375) trat ihr Mysterienkult neben Eleusis in allgemeinere Geltung; von da ab datiert die Blüte des Heiligtums, welche sich in manchen Monumenten dokumentiert. Als Denkmal seines Seesiegs bei Salamis auf Kypros errichtete Demetrios Poliorketes das Marmorbild der Siegesgöttin, welche, auf einem Schiffsvorderteil stehend, in die Trompete bläst. Besonders die Ptolemäer pflegten das Heiligtum. Nicht sicher ist der Urheber des dorischen Marmortempels, welcher in der ersten Diadochenzeit neugebaut wurde, dreischiffig, mit eingebauter halbrunder Apsis, im Äusseren ohne Ringhalle, aber mit prostyler und doppelter, an altsizilische Tempelgrundrisse erinnernder Vorhalle. Als ein Denkmal der glänzendsten Periode hellenistischer Kunst, in wahrhaft königlicher Pracht, aus riesigen Werkstücken aufgebaut und mit aller Routine der Marmortecknik ausgeführt, erstand ein Rundbau, aussen dorisch, innen korinthisch; ihn weihte die Königin Arsinoë, Ptolemäos I. Tochter. Der zweite Ptolemäos selbst, seit etwa 277 mit Arsinoë vermählt, hat am Eingange des Heiligtums von der Stadtseite her einen Torbau errichten lassen, welcher in seinem östlichen Teile auf einer Bachüberwölbung ruht; der Aufbau ist jonisch, nach innen wie nach aussen legt sich dem eigentlichen Tore je ein tiefer Raum vor mit sechssäuliger Front.[2])



Amazone, im Kampfe gefallen. Neapel.

Lysimachos verwahrte einen Schatz von neuntausend Talenten auf der hohen Burg von Pergamon über dem Kaïkos, der Obhut des Philetairos anvertraut. Dieser nahm die Umstände wahr, um sich zum Herrn des Schatzes und zum Stifter einer Dynastie zu machen (283). Sie wuchs rasch zu grösster Bedeutung in Kleinasien heran. Auf Eumenes I. folgte 241 Attalos I., welcher mit den Syrern, Bithyniern und Makedonen zu kämpfen hatte, den entscheidenden Schlag aber in der Abwehr der Kelten tat, welche in jenen Jahrhunderten die nördlichen Mittelmeerländer heim-

[1]) Bithynien: Droysen, Hellenismus III II 256. Meyer bei Pauly-Wissowa III 516. Amaseia: Perrot, Explor. archéol. en Galatie 370 Taf. 70—80.

[2]) Samothrake: Conze Hauser Niemann, Arch. Untersuch. auf Samothrake 1875. Conze Hauser Benndorf, Neue Unters. 1880.

suchten; 389 waren sie in Rom gewesen, erschienen 279 vor Delphi und kamen im folgenden Jahre nach Kleinasien. Auf Grund dieser Siege nahm Attalos den Königstitel an. So konnte Pergamon sich als Verfechterin des Hellenentums gegenüber den Barbaren geben, wie einst in den Zeiten der Perserkriege Athen es gewesen war. Die Könige boten alles auf, um ihre Hauptstadt zu einer würdigen Vertreterin hellenischer Kultur zu machen, und traten in enge Beziehungen zu Athen, dem anerkannten Mittel- und Ausgangspunkte des geistigen Lebens.

Das Andenken seiner Siege zu verewigen errichtete Attalos auf seiner Burg als Weihgeschenk eherne Darstellungen der Kämpfe, nach Plinius von der Hand der Künstler Isigonos, Pyromachos, Stratonikos und Antigonos. Isigonos ist sonst nicht bekannt, Pyromachos hat auch das Bild des Asklepios für dessen Heiligtum unterhalb von Pergamon geschaffen, wohl im gewöhnlichen Typus des Gottes, aber sein Werk war berühmt. Von Stratonikos wissen wir noch, dass er Philosophenstatuen in gleichmässiger Trefflichkeit arbeitete, auch Metallvasen ziselierte. Bekannter ist Antigonos, gebürtig aus Karystos auf Euböa, in Athen gebildet, später nach Pergamon berufen, auch schriftstellerisch tätig, unter anderem über Skulptur und Malerei. Von diesen Weihgeschenken des Attalos ist nichts erhalten als Stücke der Basis mit Inschriftresten, doch glauben wir auf die ganze Art der Figuren und Gruppen aus einigen Marmorwerken schliessen zu dürfen, welche dem gleichen Kunstkreise verdankt werden, dem sterbenden Gallier des kapitolinischen Museums, der Galliergruppe aus Villa Ludovisi und anderen. Auf die Akropolis von Athen aber weihte Attalos einen Zyklus historischer und symbolischer Darstellungen, in deutlicher Wiederaufnahme des Gedankenganges, unter dessen Herrschaft die athenische Malerei und Bildnerei des fünften Jahrhunderts gestanden hatte, da man die mythischen Giganten-, Amazonen- und Kentaurenkämpfe als Prototype der Perserschlachten darstellte. So wählte Attalos Gigantomachie, Amazonenkampf und Schlacht bei Marathon als Prototype zu seinem Galatersieg.[1])

Im dritten Jahrhundert erlebte der Freistaat Rhodos als Handelsstadt — es war der Hauptstapelplatz des Mittelmeerhandels — seine Blüte, welche denn auch in vielen Kunstwerken Ausdruck fand. Die Stadt schmückte sich im grössten Stil mit Kunstwerken. Plinius berichtet von fünf kolossalen Götterbildern aus Bryaxis' Werkstatt und von hundert anderen Kolossen. Hochberühmt war das Erzbild ihres Hauptgottes, des Helios, aus Lysippos' Atelier, häufiger genannt aber ein anderes Bild des Sonnengottes, der „Koloss von Rhodos", wieder eines der sieben Weltwunder. Ihn machte Chares von Lindos, welcher in Sikyon bei Lysippos in der Erzbildnerei sich ausgebildet hatte. Zwölf Jahre nahm die Vollendung des Werkes in Anspruch; 300 Talente, der Erlös aus dem Verkauf des von Demetrios Poliorketes zurückgelassenen Belagerungsparkes, wurden dazu verwendet. 70 Ellen hoch war der Koloss, jeder Finger so gross wie sonst eine Statue, und es musste schon ein grosser Mann sein, der den Daumen umklaftern sollte.

---

[1]) Attalos: Wilcken bei Pauly-Wissowa II 2159. Weihgeschenke: Pontremoli-Collignon, Pergame 1900, 124. Pyromachos' Asklepios: Pauly-Wissowa II 1695. Antigonos: Robert eb. I 2421. Sellers, Pliny's chapters on art p. XXXVI. Basis: Löwy, Inschriften n. 154. Fränkel, Inschr. v. Pergamon n. 21—28. Köpp, Anzeiger 1895, 123. Gallierstatuen: Helbig, Führer n. 106. 548. 929. Perser: Michaelis, Festgabe 1901, 37 Fig. 44. Athen: Brunn, Ann. 1870, 292; Mon. IX 19—21. Petersen, Röm. Mitt. 1895, 127. Einzelverk. n. 1396.

Zur Beschaffung der in Rhodos fortdauernd benötigten öffentlichen und privaten Statuen bedurfte es eines zahlreichen Künstlerpersonals. Die zwei grössten einheimischen Künstler kennen wir bereits: Protogenes und Chares. Nun begreift man es, dass bei soviel Nachfrage ein starker Zuzug von Künstlern eintrat, die denn zum Teil auch das rhodische Bürgerrecht erlangt haben. Viele Namen von solchen lernen wir aus einer im dritten Jahrhundert beginnenden Reihe von Inschriften kennen; einige dieser Namen nennt auch Plinius.[1])

In Syrien gründete zuerst Antigonos Antigoneia an der Stelle, wo der Orontes nach Westen biegt, dann sein Besieger Seleukos Nikator Antiocheia die Schöne, benannt nach seinem Vater, als eine Doppelstadt am Südufer des Flusses (300), vierzig Stadien unterhalb der Stätte des zerstörten Antigoneia, deren Bewohner nach Antiochia verpflanzt wurden. Durch die südwestliche Vorstadt Herakleia führte der Weg nach Daphne, dem Heiligtum des pythischen Apollon. Der den Abhang sich hinanziehende, von Natur baum- und wasserreiche Ort, mit einer achtzig Stadien langen Mauer umzogen, war in einen wundervollen Park verwandelt worden, mit Brunnen und Bädern, Promenaden und Gärten, Tempeln und Hallen; in der Mitte stand unter Cypressen das Asylheiligtum des Apollon und der Artemis mit dem Apollobild von Bryaxis, einem übergoldeten Schnitzbild, akrolith, im Typus des Kitharöden, in der Rechten hielt er die Schale. Der Stadt lag eine Insel vor, auf ihr legten Seleukos Kallinikos (246) und Antiochos der Grosse (222) eine dritte Stadt, mit griechischer Bevölkerung, prachtvoll an. Den vierten Teil dieser Inselstadt, an ihrem Nordrand, füllte der Königspalast mit zweistöckig durchlaufenden Säulenhallen auf der Befestigungsmauer über dem Fluss. Fünf Brücken vermittelten den Verkehr. Endlich schuf Antiochos Epiphanes an der Südseite einen vierten Stadtteil; er zog sich den Abhang des Berges Silpios hinauf, der die Akropolis trug.

Im Osten seines weiten Reiches gründete Seleukos Seleukeia, am rechten Ufer des Tigris, wo sein Lauf dem des Euphrat am nächsten kommt und beide durch den Kanal, genannt der königliche Fluss, miteinander verbunden sind. Diese hellenistische Stadt trat an die Stelle des mehr und mehr zurückgehenden Babylon. Die Vermutung, dass sie auch in altbabylonischer Weise, das heisst in Ziegelbau, dem auch der Gewölbebau nicht fehlte, aufgeführt worden sei, ist in der Natur des Landes wohl begründet; dann war es auch richtig, dieser hellenistischen Stadtgründung im Mutterlande des Gewölbebaues eine bedeutende Stelle in dessen Geschichte anzuweisen.[2])

Von Syrien aus erstreckt sich der Einfluss des Hellenismus bis tief in das Innere Asiens; davon geben die Münzen Kunde, welche die Könige der Parther, die von Baktrien und Indien nach griechischem Gewicht, mit griechischer Schrift und Typen griechischer Kunst schlugen. Das unermesslich reiche und schöne Indien hatte Alexanders Zug wenigstens in seinen nördlichen Grenzgebieten erschlossen und zu der hellenistischen Kunst in Beziehung gesetzt. Bis dahin war die indische Kunst auf Holzbau und Goldschmuck beschränkt gewesen; erst die vorbildliche Kraft der griechischen und gräcisierend vorderasiatischen rief eine indische Monumentalkunst ins Leben, König

[1]) Chares: Robert bei Pauly-Wissowa III 2130. Inschriften: Löwy, Inschriften 127 u. 159 folgg. Hiller v. Gärtringen, Ath. Mitt. 1895, 227.

[2]) Antigoneia: Benzinger bei Pauly-Wissowa I 2404. Antiocheia: eb. I 2442. Förster, Jahrb. 1897, 103. Daphne: Benzinger a. O. IV 2136. Gewölbebau: Adler, Pantheon 1871, 17. Strzygowski, Orient oder Rom 1901, 9.

Asoka führte den Steinbau und das Steinrelief ein, beides im Dienste des Buddhismus, den er zur Staatsreligion erhob (um 250). Die Architektur ging vom alten Holzbaustil aus, das glockenförmige Kapitell aber muss aus Persien genommen sein unter gesteigertem Gräcisieren der Zierformen. Die Flächen füllen Reliefs religiösen Inhalts, bald auch erzählend in fortlaufender Darstellung, malerisch entworfen, die menschliche Gestalt nach griechischer Art gezeichnet und modelliert, etwa auf der Basis der nachpraxitelischen Skulptur; die ohnehin schon weitverzweigte Familie der vorderasiatisch-griechischen Fabelwesen zeugte auf dem günstigen Boden eine vollends phantastische Nachkommenschaft.[1])



Der Nil. Vatikan.

Den Reigen der Diadochen schliessen in unserer Überschau die Ptolemäer, deren von Alexander geplante, vom Architekten Deinokrates angelegte Residenz Alexandreia vorzugsweise die Trägerin der hellenistischen Kultur heissen darf. In direktem Gegensatz zu der Binnenlage aller früheren Königsstädte Ägyptens ward die neue Hauptstadt an das Meer gelegt, ihre Bevölkerung hierdurch auf den Seeverkehr gewiesen, Alexandria trat in den Kranz der Städte, welche die Küsten des Mittelmeeres zierten, so recht in den Strom des antiken Verkehrslebens, ja seine Schiffsrouten bezeichnen Hauptadern des Weltverkehrs. Alexandria war eine hellenische Stadt, genauer freilich eine hellenistische, denn gerade hier hat sich Griechisches und Orientalisches besonders bedeutsam gemischt. Im mittleren und Hauptstadtteil wohnten die Griechen, im Osten die Juden, in der Weststadt Rhakotis die vorwiegend einheimischen, ägyptisch-afrikanischen niederen Volksklassen. Literarische Beschreibungen der Stadt mit ihren Mauern, den Hafenanlagen mit dem Leuchtturm auf der vor-

[1]) Münzen: Head, Hist. numorum 1887, 691 Parther, 701 Baktrien und Indien. Baktrien: Tomaschek bei Pauly-Wissowa II 2811. Indien: Curtius, Arch. Zeitung 1875, 90. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien 1893, 15.

liegenden Insel Pharos und dem Verbindungsdamme Heptastadion, dem regelmässigen Strassennetz, dem Sarapeion mit Bryaxis' Sarapis und den anderen Tempeln, der Hofburg und ihren ausgedehnten Anlagen einschliessend Museion und Bibliothek, des Paneion und dessen was sonst zu einer solchen Grossstadt gehörte, ermöglichen, in allgemeinen Umrissen sich ein ungefähres Bild von dem zu machen, was die Stadt einst war. Der monumentale Bestand ist leider gering, obschon manche architektonische und plastische Einzelfunde dazu dienen, konkrete Züge in das schematische Gesamtbild einzutragen.

Gleichzeitig setzten die Ptolemäer den altägyptischen Tempelbau fort, auch in dem Sinne der Pharaonen, ihre Vorgänger zu überbieten; dem Ammonstempel zu Theben zum Beispiel schoben sie noch einen Pylon vor, welcher der grösste von allen ist. Besonders wichtige Baudenkmäler der Ptolemäerzeit befinden sich auf der Insel Philä, zu Edfu, Esneh, Denderah u. s. f. Gern wurden die plastisch reicheren Kapitellformen angewendet, darunter Variationen des sog. protokorinthischen, dessen Idee nicht erst in dieser Zeit entstanden ist, sowenig als diejenige des Palmkapitells. Auch die Pyramiden von Meroë, gleichsam eine Verdünnung der Pharaonenmale, mit Stäben an den Kanten, gehören der ägyptischen Spätzeit an. In der Skulptur verband sich ägyptische Typik mit griechischem Stil.[1])

Die Residenz entwickelte alsbald ihr Kunstleben. Maler griechischen Blutes, doch in Ägypten geboren, kennen wir mehrere; wir nannten gelegentlich schon Antiphilos und Helena, Timons Tochter. Antiphilos wurde in der Rangfolge der Maler gleich nach den ersten aufgeführt, er scheint in Alexandria der angesehenste Künstler und unter dem ersten Ptolemäer eine Art Hofmaler gewesen zu sein, „Ptolemäos auf der Jagd“ finden wir unter seinen Werken. Apelles hatte am makedonischen Hofe mit Ptolemäos in gespanntem Verhältnisse gestanden, so dass er Alexandria fern blieb, bis einmal ein Seesturm ihn dahin verschlug, nicht zur Freude der alexandrinischen Hofmaler. Wieder ein paar Anekdoten. Seine Rivalen gedachten jenen Umstand zu einer Mystifikation zu benutzen, indem sie dem fremden Maler eine gefälschte Einladung an Hof zustellen liessen; da er wirklich erschien und Ptolemäus indigniert frug, wer ihn gebeten habe, warf er mit einer vom Feuerbecken gegriffenen Kohle das Gesicht des Mannes so frappant an die Wand, dass der König, als Apelles kaum einen Strich gemacht, seinen Läufer erkannte und seine Verstimmung in Bewunderung umschlug. Nun versuchte es Antiphilos mit Verleumdung, doch Apelles wurde glänzend gerechtfertigt; dieser Vorfall habe ihm den Anlass zu seiner Allegorie der „Verleumdung“ gegeben, deren Beschreibung zu ausführlich ist, um sie hier wiederholen zu dürfen.

Der zweite Ptolemäer Philadelphos (285), jener Fürst „von feinem, erregbarem Sinn, von der gewähltesten Bildung — an seinem Hofe sammelte sich alle Kunst, alle Wissenschaft“, suchte die schönsten Statuen, die wertvollsten Gemälde, besonders diejenigen der sikyonischen Schule, in seinen Besitz zu bringen.

---

[1]) Alexandria: Puchstein bei Pauly-Wissowa I 1376. Deinokrates: Fabricius eb. IV 2392. Pharos: Adler, Pharos von Alexandria 1901. Strassen: Noack, Ath. Mitt. 1900, 215 Taf. 9—11. Akropolis: Botti, l'acropole d'Alexandrie 1895. Plastik: Schreiber, Ath. Mitt. 1885, 380. Michaelis, Philol. Vers. Zürich, Verhandl. 1888, 34. Amelung, Bull. com. 1897, 122. Collignon, Mon. Piot IV 1897, 220. Furtwängler, Gemmen 1900, 160. Toreutik: Schreiber, Sächs. Ges. Abh. 1896. — Philä: Lepsius, Denkm. II 104 folgg. Kapitelle: Foucart, Ordre lotiforme 274. Borchardt, Pflanzensäule 9. Skulptor: Furtwängler, Glyptothek n. 26.

Um das Gemälde der hellenistischen Zeit und Kunst zu vervollständigen, ist es nötig, auch den Westen und seine Denkmäler heranzuziehen.

Auf der Schwelle des Westens, an Griechenlands Westküste, lag Epirus, wo König Pyrrhos, der Adler, der bald in Griechenland gegen die Diadochen kämpfte, bald in Italien gegen die Römer, in Sizilien gegen die Karthager, sich ein Reich schuf, als dessen Hauptstadt er Ambrakia ausbaute; er füllte es mit Erz- und Marmorstatuen, auch Gemälde durften nicht fehlen, wie es Würde und Glanz einer damaligen Residenz verlangte.[1])

Jenseits des Meeres nahm Sizilien eine Stelle ein ähnlich derjenigen Cyperns im Osten, auch Sizilien war ein Mischkessel, in welchem von verschiedenen Seiten herkommende Einflüsse sich kreuzten, mit Sikelisch-Italischem Hellenisches und Orientalisches, das heisst hier Punisches, Karthagisches. Schon früher erwähnten wir die anthropoiden Sarkophage, von griechischen Bildhauern für phönizische und punische Abnehmer gemacht, auch auf Sizilien vorkommend. Aus Karthago selbst sind Weihreliefs jüngerer Zeit erhalten, welche mit griechischem Stil punische Sinnbilder und Schriftzeichen verbinden. Übrigens wird gesagt, dass auch in der karthagischen Baukunst die griechischen Säulen Eingang gefunden haben.[2])

Auf Sizilien war Syrakus die einzige Stadt von weiter reichender Bedeutung, und sie war die grösste und glänzendste der griechischen Städte überhaupt. Wir müssen uns versagen, die Bedeutung von Syrakus zu schildern, wie sie es verdiente; es sei genug, zweierlei Denkmäler zu nennen, welche allein schon hinreichen, von der Kunst dieser einzigen Stadt einen Begriff zu geben, die nach dem Sieg über die Karthager 310 geprägten Münzen des Agathokles, welche die Stempelschneidekunst wiederum in dem günstigsten Lichte zeigen, sodann den grossen, 600 Fuss langen Altar, den Hieron 232 errichtete, nicht als den allerersten seiner Art, aber lange vor dem pergamenischen. Von dem Prachtschiff desselben Fürsten werden wir weiterhin hören. Neben Syrakus konnte Akragas sich noch einer gewissen Blüte rühmen, es war in der Lage zu bauen, den Dioskurentempel, die sog. Stoa, den Vulkan- und den Asklepiostempel; in Selinus entstand noch ein kleiner Prostylos auf der Burg und ein neues Propyleion beim Demeterheiligtum vor der Stadt; endlich in Tauromenion der kleine Serapistempel.[3])

Wir wenden uns zu Italien. Auch dort gab es blühende Griechenstädte, wie Tarent, wie Capua; doch wir dürfen nicht dabei verweilen, denn es liegen zu wenige für den Zeitstil charakteristische Denkmäler vor. Aber Pompeji will hier genannt sein, unser Hauptbeispiel einer hellenistisch-römischen Stadt. Seinen altdorischen Tempel lernten wir im sechsten Jahrhunderte kennen; die Stadtmauer und das Strassennetz sind natürlich alt, wenigstens in der Anlage; der frühhellenistischen Epoche gehört von öffentlichen Baulichkeiten der Rest eines dorischen Portikus am Kreuzpunkt der Stabianer und Nolaner Strasse, dazu von den Wohnhäusern das Haus des Chirurgen als einziges Spezimen der „Kalksteinatrien“, dieses ersten monumentaleren Hausbaues;

---

[1]) Pyrrhos: Six, Röm. Mitt. 279. Ambrakia: Hirschfeld bei Pauly-Wissowa I 1806.

[2]) Stelen: Perrot et Chipiez III 453. Anzeiger 1898, 112 Fig. 1.

[3]) Syrakus: Holm-Lupus, Die Stadt Syrakus im Altertum 1887. Münzen: Head, Hist. num. 159. Holm, Gesch. Sizil. III 1898, 681 Taf. 6, 13. Altar: Koldewey-Puchstein, Griech. Tempel 70. Akragas: eb. 178 Dioskuren, 177 Stoa, 181 Vulkan, 183 Asklepios. Selinus: eb. 93 Prostylos B, 82 Propylaion. Tauromenion: eb. 185.

denn zuvor hatten die Pompejaner wie alle anderen in holzgefassten Lehmziegelhäusern gewohnt.[1])

Von Etrurien und Latium hatten wir lange nichts gehört. Sie nahmen Teil an der allgemeinen Stilentwickelung, wenn auch in langsamerem Tempo. In der Weltgeschichte der Kunst beanspruchten sie keine bedeutende Stelle; immerhin interessiert zu beobachten, wie die Künste sich dort lokal präsentierten. Und einzelne ihrer Denkmäler sind erwünschte Hilfsmittel, Lücken in der sonstigen Kunstüberlieferung weniger fühlbar zu machen.

Manche der etrurischen Stadtruinen reichen in die hellenistische Zeit hinab; die rundüberwölbten Stadttore wie die von Volterra und Falerii mögen hierhingehören. Bedeutend blieb immer noch der Grabbau, die Felsgräber von Castel d'Asso, Norchia, Bieda, Sovana mit ihren aus dem lebenden Stein gemeisselten Fassaden sind wichtige Zeugen spätetruskischer Baukunst; sie bediente sich, die altetruskischen Formen allmählich abstreifend, gern der dorischen Ordnung, welche ja der tuskanischen von Haus aus nahverwandt war. Sowohl in den Giebeln wie unter den Vorhallen sind Reliefbilder angebracht; neben älteretruskischem kommt auch in ihnen der hellenistische Stil zur Geltung, natürlich auch ein wenig etruskisiert.

Auch die Sarkophage machen die stilistische Wandlung durch, einige haben Skulpturen, hier Kampfbilder, welche an die Reliefs des Maussoleums erinnern, dort eine Hochzeitsdarstellung; auf den Deckeln ist je ein Ehepaar abgebildet, wie lebend, aber in ewiger Ruhe liegend. Neben diesen Steinsärgen kommen auch solche in Terrakotta vor. Höchst zahlreich sind skulpierte etruskische Aschenurnen von Alabaster (aus Volterra etc.); ihre durchaus roh gearbeiteten Reliefs benutzen griechische Vorlagen, die sie aber, wie es die etruskische Kunst zu tun pflegt, nach Inhalt und Stil in ihrer Weise umarbeiten.[2])

Wir stehen in der Zeit der Ausbreitung und Befestigung der römischen Herrschaft in Italien. Der Besitz Grossgriechenlands brachte die Römer in erneute und innigere Beziehung zur griechischen Kultur. In diesem Zeitraume begann der kunstmässige Strassenbau und die Anlage chaussierter Staatsstrassen; den Anfang machte die Via Appia, zunächst bis Capua (312). Damals auch wurde die erste Wasserleitung nach der Stadt geführt, die Aqua Appia. Auch kam das Keilsteingewölbe in Aufnahme, die Cloaca maxima und andere Kanäle wurden etwa jetzt in dieser Weise überwölbt; das Tullianum am Forum, bisher in falschem Gewölbe überdeckt, ward halb abgebrochen und ein Oberstock in Keilschnittgewölbe aufgesetzt.

Hauptbeispiel ihres Grabbaues ist das Kammergrab der Scipionen bei der Via Appia. Diese Familie hat den Brauch des Begrabens der unverbrannten Leiche länger als andere festgehalten; das Familiengrab enthält eine ganze Reihe von Steinsärgen, darunter den besonders interessanten des Scipio Barbatus (Consul 298).

Neue Tempel wurden errichtet, der Salus (311), der Bellona (von Appius Claudius Cäcus gelobt 296), auf der Tiberinsel dem Asklepios von Epidauros (293), auf dem Palatin der Viktoria (geweiht 294) und der Göttermutter 204. Auf den einen

[1]) Tarent: Jung in Iwan Müllers Handbuch III III 1897, 22. Capua: Hülsen bei Pauly-Wissowa III 1560. Pompeji: Nissen, Pompejanische Studien 1877. Overbeck-Mau, Pompeji 1884. Mau, Pompeji 1900, 33.

[2]) Felsgräber: Martha, L'art étrusque 209. Sarkophage: eb. 345; von Terrakotta: eb. 356. Urnen: Brunn-Körte, Rilievi delle urne etrusche. Attische: Philadelpheus, Ephim. 1896, 131.

oder den anderen dieser beiden Tempel wird eine Ruine auf der Südwestecke des Palatin bezogen.

Die Wandmalerei ward von einzelnen Römern persönlich gepflegt, Fabius Pictor malte den Tempel der Salus aus (304), sodann Pacuvius, bekannter als tragischer Dichter, den Herkulestempel am Rindermarkt (um 202). Auch wurden historische Gemälde zur Verewigung bedeutender Kriegserfolge der römischen Waffen beliebt, wie des Sieges über Karthago und Hieron (263). Auf dem Esquilin hat sich eine ausgemalte Grabkammer gefunden. Mit dem Jahre 268 begann die Prägung von Silbergeld, welches ebenso wie das etwas ältere geprägte Kupfergeld griechische Typen erhielt, die Etrusker waren in beiden vorangegangen. Zu Anfang des dritten Jahrhunderts fand auch das Silbergeschirr Eingang in Rom und Etrurien; auch fehlte es nicht an schönen etruskischen Goldarbeiten. Die italischen Gemmen nehmen teils archaisierend die etruskischen Skarabäen der Vorblüte zum Muster, teils folgen sie dem hellenistisch entwickelten Stil. An Bronzegerät treten Kandelaber hervor, dazu der vielflammige Hängeleuchter von Cortona. Zu Hunderten aber zählen sich die runden Spiegel, welche nach griechischem Vorgang auf der Rückseite gravierte Umrisszeichnungen, häufig mit etruskischen Beischriften, tragen; sie gehören sämtlich unserer Periode an, auch diejenigen, welche, einer Mode huldigend, älteren Stil affektieren. Einzelne unter ihnen sind nicht schlecht gezeichnet und verraten Vorlagen von höchster Schönheit, wie der Berliner Semelespiegel. Zu den Spiegeln gehören die bronzenen Cisten, Toilettekästen in meist zylindrischer Form. Seit Alters waren sie üblich, aber die Masse gehört wiederum unserem Zeitraume an; auch sie schmücken ihre Fläche mit ornamentalen und figürlichen Gravüren, deren Komposition manchmal die griechischen Vorlagen recht rein wiedergeben, oft genug aber unter den härteren Händen allen formalen Reiz eingebüsst haben. Das schönste Exemplar, die „Ficoronische Cista“, ist um die Mitte des dritten Jahrhunderts laut Inschrift des Künstlers Novios Plautios in Rom fertiggestellt, aber wie die allermeisten Cisten in Präneste verwendet worden.

Eine Bronzestatue italischer Arbeit ist erhalten, der „Mars von Todi“; einige römische sind uns nur durch literarische Überlieferung bekannt, der Herkules Capitolinus (305), die römische Wölfin der Ogulnier (296), der Juppiter des Spurius Carvilius (293).[1])

Die Fernwirkung der klassischen Mittelmeerkunst verfolgten wir im Osten bis Baktrien und Indien; so dürfen wir im Westen nicht bei Italien Halt machen, wenigstens anreihen müssen wir die seit dem vierten Jahrhundert unter Einwirkung vom Süden her sich entwickelnde Eisenzeit der nördlichen Länder, welche uns vorliegt in den weitverbreiteten Resten der La Tène-Kultur. Sie gilt als keltisch. Ihr Metallgerät

---

[1]) Cloaca maxima: Richter, Topographie von Rom 1901, 51. Kanal: Visconti-Lanciani, Bull. com. 1892, 261. Scipionengrab: E. Q. Visconti, Opere varie I. Mommsen, C. J. L. I 11. Sarkophag: Helbig n. 131. Bellona: Aust bei Pauly-Wissowa III 254. Asklepios: Thrämer, eb. II 1676. Palatin: Hülsen, Röm. Mitt. 1895, 3. Michaelis, eb. 1899, 203, 27. Richter, Topographie 135. Malerei: Sellers, Pliny on art 88. Esquilin: L. Visconti, Boll. com. 1889, 340 Taf. 11. Gemmen: Furtwängler, Gemmen III 212. 273. Spiegel: Gerhard Klügmann Körte, Etruskische Spiegel 1843—97. Cisten: Mau bei Pauly-Wissowa III 2593, 4. Mars: Helbig n. 1382. Wölfin: Petersen, Vom alten Rom 1898, 17. Juppiterköpfe: Furtwängler, Bayer. Akad. Abh. 1897, 574.

ist Eisen. Aus den Zierformen heben wir das umblickende Tier hervor und die Wellenranke, deren Sprossenblätter weiterhin in Tierköpfe sich wandeln.

Hier mögen auch die gallisch-britischen Goldmünzen erwähnt sein, Nachbildungen derer des Königs Philipp, sowie die ihnen vielleicht nachgebildeten, noch barbarischeren „Regenbogenschüsselchen", welche südlich der Donau und des Rheins gefunden werden, nördlich des letzteren am Siebengebirge, in Hessen und vereinzelt bis Paderborn.[1])

Damit schliessen wir den Kreis des Weltbildes und wenden uns zu den Merkmalen des Zeitstils.

Architektur.



Nolaner Tor zu Pompeji.

Durch Wirkung des makedonischen Weltreichs und der Diadochenstaaten wurde ein neues Element in die Baukunst eingeführt. Alle jene Fürstenhöfe nahmen einiges vom Charakter der orientalischen Despotie an, von ihrer Pracht, Grösse, räumliche Grösse, und Pracht, materielle Pracht, wurden aufs neue Charakterzüge der Hofkunst. Und die ganze grossräumige und kostbare Pracht wurde durchgeistigt, durchdrungen und gestaltet vom hellenischen Form- und Farbensinn.

Der unermessliche Besitz an Formen, welchen die Jahrhunderte der griechischen Entwickelung aufgespeichert hatten, stand den Erben zu Gebote. Der Kreis dieser Formen zeigte kaum noch Lücken, er stand vor seiner Abrundung. Zunächst aber galt es, den Formenschatz gleichsam aufzuschliessen, um nicht zu sagen aufzulösen, was nicht abging, ohne ihn hier und da abzuschleifen, ebendamit aber nun erst handgerecht zu bekommen, mit vollkommener Freiheit verwenden zu lernen.

Gerade hier, wo die Griechenkunst vor einer ersten Krisis steht, tritt sie dem naivmodernen Empfinden näher.

Den hohen und überschwänglichen Flug der Ideen, den ins Grenzenlose gehenden Schwung der Phantasie, wie er in den Künstlern solcher Zeiten entfacht werden musste, lehren nicht die ausgeführten Werke, sondern die Entwürfe kennen, wie jener Gedanke, den Berg Athos in eine menschliche Gestalt umzubilden, deren linke Hand eine Stadt von grossem Umfange, die rechte eine Schale tragen sollte, um alle Wasser des Berges aufzunehmen und alsdann in das Meer sich ergiessen zu lassen. Auch sind es nicht die Monumentalbauten, welche von der Erfindungsgabe das vollständigste Zeugnis ab-

[1]) La Tène: Munro, Lake dwellings 277. Hörnes, Urgeschichte Europas 1898, 623. Regenbogenschüsselchen: Mommsen, Gesch. d. röm. Münzwesens 1860, 688. Streber, Bayer. Akad. Abh. 1863, 549. Schaaffhausen, Festschrift d. Vereins d. Alt. im Rheinland 1888, 64.

legen, sondern die rasch entworfenen und leicht, ohne Überwindung materieller und technischer Schwierigkeiten fertig gestellten Ephemerbauten. Der alten Welt waren solche wichtig; besonders gaben die Feste, im Altertum stets religiösen Charakters, zu Zelt- und Hüttenbauten Anlass. Mit der Bedeutung des Festes und dem Reichtume der beteiligten Tempel, Staaten und Personen wuchs auch der Glanz der Ausstattung solcher Festzelte.[1])

Als nun Alexander das Perserreich mit der ganzen Fülle seines orientalischen Luxus erobert hatte, umgab auch er sich mit solcher Pracht, wie der Orient sie an seinen Fürsten gewohnt war und von ihnen verlangte. So wird das Zelt Alexanders, welches ihm als Thronsaal diente, geschildert: fünfzig goldene Säulen trugen die Decke, welche aus golddurchwirkten und reich gestickten Geweben gebildet war; in der Mitte stand der silberne Thron. Als er selbst sich mit Rhoxane und gleichzeitig seine Freunde mit anderen Asiatinnen vermälte, liess er das umfangreichste und prächtigste Hochzeitszelt aus kostbaren Stoffen bauen. Die zweiundneunzig Brautkammern umgaben einen grossen Saal, seine Decke trugen 20 Ellen hohe übergoldete und übersilberte, mit Edelsteinen besetzte Säulen. Dieses Bauwerk stand in einem Hofe, dessen vier Seiten je 600 Fuss lang waren; die Umfassung bildeten wieder Teppiche figuriert und golddurchwirkt. All das aber wurde übertroffen durch das Prachtzelt des Ptolemäos Philadelphos, bestimmt zu einem Gastmahl von 130 Ruhebetten. Die Decke des Saales, ein scharlachroter Baldachin, ruhte auf einem Viereck von vier zu fünf Säulen; fünfzig Ellen hoch waren sie als Thyrsusstäbe gebildet, die Ecksäulen als Palmen. Was zur Ausstattung verwendet wurde an Geweben, Fellen, Schilden, Statuen, Gemälden, Geräten bis zum umgebenden Hain und der ägyptischen Blumenfülle, das muss man in der Beschreibung des Kallixenos nachlesen.[2])

Ephemerbauten anderer Art waren der Scheiterhaufen und der Leichenwagen. Seinem Freunde Hephästion liess Alexander in Babylon einen einzigartigen Scheiterhaufen aufbauen; der Entwurf rührte von Stasikrates her, welcher in derlei neuen Ideen eine seltene Grösse, Kühnheit und Pracht zu entwickeln verstand. Die Stadtmauer wurde auf eine lange Strecke niedergelegt, um einen würdigen Raum zu schaffen; der Bau selbst bildete ein Rechteck, jede Seite 600 Fuss lang; er war 130 Ellen hoch und kostete 12000 Talente (40 Millionen Mark). Als Material dienten Palmstämme. Es war ein Stufenturm von fünf Geschossen, ein jedes mit reicher plastischer Dekoration aus den kostbarsten Stoffen, wie Gold, Elfenbein: die Unterstufe schmückten 240 goldene Schiffsvorderteile, jedes besetzt mit kolossalen Figuren knieender Bogenschützen und stehender Hopliten, in den Zwischenräumen wallten purpurne Banner; um die zweite Stufe standen Kandelaber, fünfzehn Ellen hoch, vom Flammbecken blickten Adler hinab auf Schlangen, welche von der Basis aus emporzüngelten; an der dritten Stufe sah man eine figurenreiche Jagd wilder Tiere, an der vierten einen Kentaurenkampf, an der fünften Löwen und Stiere im Wechsel. Oben wurden makedonische und barbarische Waffen aufgetürmt und hohle Sirenen verteilt, in welchen Sänger verborgen waren.[3])

---

[1]) Athos: Fabricius bei Pauly-Wissowa IV 2392. Zelte: Bötticher, Tektonik der Hellenen 1874, 260. Semper, Der Stil 1878 I 281.

[2]) Thronsaal: Phylarch bei Ath. XII 539 d. Hochzeitzelt: Chares eb. XII 538 c. Prachtzelt: Kallixenos eb. V 196 a.

[3]) Scheiterhaufen: Diodor XVII 114.

Der Sarg Alexanders, aus Gold getrieben, war mumienähnlich dem Körper plastisch angepasst; darüber wurde eine goldgestickte Purpurdecke gebreitet und die Rüstung des Königs dazu gelegt. Den Leichenwagen zogen sechzehn Viergespanne von Maultieren, welche vergoldete Kränze und goldene Schellen trugen, die Kummete waren mit Edelsteinen besetzt. Die Räder des Wagens waren vergoldet, die Naben mit Löwenköpfen verziert. Der gewölbte, aussen geschuppte Baldachin ruhte auf einem Peristyl jonischer Säulen, deren obere Hälfte von Akanthus umrankt war; Tragelaphenköpfe hielten Kränze im Maul, durch welche Bänder geschlungen waren, an den Ecken hingen grosse, im Fahren läutende Glocken. Innen waren die vier Wände, zwischen denen der Sarg stand, von Gemälden bedeckt; da sah man Alexander gemalt, wie er auf dem Kriegswagen einherfuhr, seine Elefanten, seine Reiterei, seine Flotte. Am Eingange hielten zwei Löwen Wacht, auf den vier Ecken des Daches standen Siegesgöttinnen mit Trophäen in Händen, auf der Kuppe erhob sich ein Purpurbanner mit einem goldenen Ölkranz auf der Spitze, welcher im Sonnenlichte weithin leuchtete und blitzte.[1])

Endlich wollen wir noch der zwei Prachtschiffe gedenken, welche Hieron von Syrakus und Ptolemäos Philopator bauen liessen. Das Schiff des Hieron wurde unter des berühmten Archimedes Oberleitung durch den Architekten Archias von Korinth gebaut. Es war dreistöckig, auf Deck war ein Gymnasion angelegt, Spaziergänge, Gärten, Efeu- und Weinlauben, ein Aphrodision war in den köstlichsten Materialien ausgeführt und ausgestattet mit Gemälden, Statuen und Vasen. Das Nilschiff des Ptolemäos, die sogenannte Thalamegos, 300 Fuss lang, war zweistöckig und hatte rings Galerien, die untere als Säulengang, die obere geschlossen mit Fenstern. Auf beiden Decks waren viele grossartige Säle und Säulenhallen, das Unterdeck hatte in der Mitte Symposien und Schlafgemächer, der Hauptsaal korinthische Säulen. Auf Deck befanden sich andere Säle, zum Teil mit Marmorstatuen geschmückt; auch ein ägyptisches Symposion gab es da, die Säulen trugen Knospenkapitelle.[2])

Der allergrösste Teil der hellenistischen Kunstschöpfungen ist für uns verloren, Alexandria ging zu Grunde, Antiochia wurde noch nicht ausgegraben; ohne Hoffnung je die Gesamterscheinung der hellenistischen Baukunst wieder herstellen zu können müssen wir uns begnügen, die hier und da aufgelesenen Trümmer in einer freilich lückenvollen Skizze zusammenzuordnen.

In einer Epoche, die soviele und darunter so grosse Städte gründen sah, zieht vor allem andern das Stadtbild die Blicke auf sich. Nahe liegt die Vermutung, diese neugeschaffenen Städte möchten rationell in der Art des Hippodamos angelegt worden sein, um die sinnvoll verteilten Hauptgebäude ein regelmässig entworfenes Strassennetz. Für uns an der Spitze steht des neugebauten Priene in solchem Sinne auf schwierigem Gelände mit höchster Folgerichtigkeit durchgeführter Stadtplan, den Gründungen Alexanders unmittelbar vorangehend; auch für Alexandria hat der Spaten die angedeutete Voraussetzung bestätigt.[3])

---

[1]) Diodor XVIII 26.

[2]) Hierons Schiff: Moschion bei Ath. V 206d. Thalamegos: Kallixenos eb. V 203e.

[3]) Priene: Kekulé Wiegand Schrader, Anzeiger 1897, 68. 178.

Die öffentlichen Plätze, wie der Markt von Athen, waren nach althellenischer Weise rings mit Hallen und anderen Gebäuden besetzt; neuere, jonische Sitte dagegen umrahmte den Platz mit einem umlaufenden Säulengang, die Agora war dann ein grosses Peristyl mit Toren über den Eingängen. Ein Prunktor frühhellenistischer Zeit liegt in Ephesos am gleichzeitigen Hafenplatz vor, es hat drei Durchgänge und vorgesetzte Säulen. Wie früh es aufkam, auch die Hauptstrassen mit Säulengängen einzufassen und auf Hauptkreuzungen Tetrapyla zu stellen, wissen wir nicht.[1])

Auf die öffentlichen Gebäude einzugehen, insbesondere die Tempel, verbietet vorläufig der Mangel an ergiebigem Material und bei dem interessanten Mysterientempel von Samothrake der uns fehlende Oberbau. Bezeichnend sind die Riesenaltäre, der von Syrakus und der kleinere zu Magnesia am Mäander. Wir machen aufmerksam auf die Ausbildung der Theater und theaterähnlichen Versammlungsräume, wovon Priene ein Beispiel bietet. Von Bedeutung wurden ferner die Palästren, welche den Keim der Gymnasien darstellen, zugleich der Stamm, von welchem die höheren Schulen sich abzweigten, die Akademie, das Lykeion. Säulenhallen umschlossen den Ringplatz, Zimmer und Säle, zum Teil für freieren Verkehr, ernste Unterhaltung und Vortrag, reihten sich umher. Eine baulich ausgebildete Palästra liegt uns in Olympia vor, mit Peristyl und Exedren, deren Vorderseiten mit Säulen gegen die den Sandplatz umziehende Kolonnade sich öffnen.

Die Wohnhäuser hielten im allgemeinen noch an dem herkömmlichen Holzfachund Lehmziegelbau fest; gerade in dieser Bauart konnten sie leicht zu erheblicher Höhe anwachsen, wie der Ochse bezeugt, der sich im Jahre 218 zu Rom bis in das dritte Stockwerk eines Hauses am Rindermarkt verstieg; mit dem Etagenbau waren notwendig Fenster gegeben. Dass jedoch der Holzfachbau, zunächst durch Übersetzung in „Steinfachwerk“, bereits dem Steinbau zu weichen sich anschickte, beweist das zufällig erhaltene damals noch einstöckige Specimen des Atriumhauses in Pompeji, die Casa del chirurgo; an der Hinterseite hat es eine gegen das Gärtchen geöffnete Pfeilerlaube. Die griechischen Aristokratenhäuser hatten längst Peristyle, wie früher erwähnt. Die neuen Königspaläste scheinen ihrem Plan nicht den Haustyp zu Grunde gelegt zu haben, sondern den Hof; wenigstens die auf Pergamon erkennbaren Paläste waren Säulenhöfe mit umgebenden Gemächern.[2])

Endlich bemerken wir die Mannigfaltigkeit der Denkmäler, deren allein schon in den choragischen Dreifussträgern zu Athen eine interessante Reihe vorliegt. Zeichnet sich der des Lysikrates durch originalen Geist und frischeste Anmut aus, so bietet das etwas jüngere Monument des Thrasyllos das erste Beispiel einer neuen Kunstform, der modern sogenannten Attika; und hier erhalten wir sogleich auch die Erklärung dieses Aufsatzes, es ist ein hochgehobenes Postament, ein Bathron, bestimmt, Statuen oder andere Weihgeschenke selbständig zu tragen. Eine solche Attika wird auch das athenische Markttor gehabt oder, wenn es schon zuvor stand, bekommen haben, als die Athener auf ihm das Tropaion ihres Sieges über Pleistarchos errichteten: so war es ein früher Triumphbogen.[3])

---

[1]) Agora: Szanto bei Pauly-Wissowa I 877.

[2]) Etagenhaus: Livius XXI 62. Atrium: Mau bei Pauly-Wissowa II 2146. Palast: Bohn, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1888. Marx, Archäol. Jahrb. 1895, 139.

[3]) Markttor: Hitzig-Blümner, Paus. I 198. Maass, Tagesgötter 1902, 101.

Was dem modernen Betrachter die Architektur der Zeit näher bringt, das ist ganz besonders der mehrgeschossige Bau. Vorher nur unter gewissen Voraussetzungen, sonst mehr ausnahmsweise aufgetreten, ward er jetzt beinahe Regel. Mit der vermehrten Anwendung des Etagenbaues geht unausbleiblich die Ausbildung der Treppenanlage zusammen. Wir unterscheiden den Terrassenbau, den Stufenbau, den mehrstöckigen Freibau.

Abgestuftes Gelände zu künstlerisch gestalteten Terrassen auszubilden, hatten schon die Pharaonen gelegentlich versucht; den Griechen wurde Terrassenbau durch die Natur ihres Gebirgslandes eigentlich aufgedrungen, doch hat es lange gedauert, bis sie so grosse Pläne zu entwerfen wagten wie die Stadtanlagen von Rhodos oder Halikarnass. In der hellenistischen Zeit nun bauten Priene und Assos sich den Berg hinan, Pergamon begann umgekehrt sich von der Kuppe den Abhang hinab zu bauen.

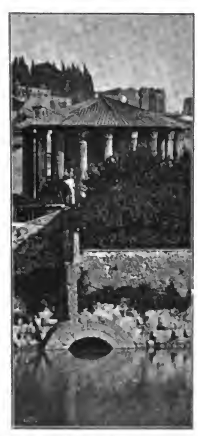
Künstlich aufgeführte Terrassen und Höhen, wie die altmesopotamischen Stadtterrassen und Stufentürme, desgleichen die ägyptischen Pyramiden, entwickelten den Stufenbau, der sich in fortschreitender Durchdringung mit architektonischen Formideen zum kleinasiatischen Tumulus auf Steinsockel, zur ägyptischen und syrischen Pyramide auf Unterbau, zum lykischen gegliederten Pyrgos, zum Nereidenmonument und Maussoleum fortbildete. Ihnen reiht sich der Tempel auf hohem Podium mit Freitreppe vor der schmalen Front an, andererseits der Übergedanke des fünfstufigen Scheiterhaufens, wie ihn Alexander für Hephästion erbaute.

Zuletzt kommt der mehrstöckige Freibau. Den Namen verdiente es noch nicht, wenn der südliche Orient und zu Zeiten auch der allzeit hellängige und raschlernende Hellene Haus und Tempel flach abdeckte und mit einer Treppenleiter den Zugang zu dem luftigen Söller sich offen hielt; auch nicht, wenn ein Zelt oder eine Laube oben aufgestellt wurde. Im griechischen Säulenbau bot der Poseidontempel zu Pästum das erste und langehin einzige Beispiel zweistöckiger Anlage, aber nur im Innern. Der abgestufte Baugrund führte am Erechtheion zu zweigeschossiger Bildung der Westfront. Eine „schwebende Wandelhalle“ (*pensilem ambulationem*) baute zuerst Sostratos in Knidos; das war also ein zweistöckiger Freibau. Mehrstöckige Fassaden in reinem Freibau zeigte ferner nicht bloss die Thalamegos, sondern auch der Palast zu Antiochia, und zwar mit mehreren Säulenhallen übereinander sich öffnend, während die grossstädtischen Miethäuser sich mit gefensterten Wänden begnügten.[1]

Gehen wir nunmehr daran, die charakteristischen Formen der hellenistischen Baukunst aufzusuchen, so tritt uns zuerst, gegenüber den altherkömmlichen Flachdeckungen, das Gewölbe entgegen, welches seit dieser Zeit wie es scheint in den Mittelmeerländern eine bedeutendere Rolle zu spielen anfing; denn ihr werden in Keilsteinen ausgeführte Beispiele des Tonnengewölbes angehören, wie die Stadttore von Pompeji in ihrer älteren Gestalt; auch die Nebendurchgänge des ephesischen Prunktors waren überwölbt. Ob in den klassischen Ländern ausser der Bachüberbrückung unter dem ptolemäischen Torbau auf Samothrake eine oder andere gewölbte Steinbrücke vorhanden ist, die sich so hohen Alters rühmen dürfte, lassen wir dahingestellt sein. Aus Griechenland mag hier noch die Krypta der Skene von Eretria anzuführen sein, sowie die unweit gelegene Grabkammer des Eukleidas und Archemachos, parallel gehen

[1]) Podiumtempel: Michaelis, Röm. Mitt. 1899, 199. Sostratos: Plin. XXXVI 83.

gleichfalls überwölbte thrakomakedonische Grabkammern; aus Rom allenfalls die Eindeckungen der erwähnten Kanäle und die Überbauung des Tullianum.



Mündung der Cloaca maxima zu Rom. Darüber ein späterer Rundtempel.

Für die Geschichte des Kuppelgewölbes sind wir noch ganz auf Hypothesen angewiesen. Holzmangel muss in Konkurrenz mit dem Überfluss an Lehm und Schilf in den Niederungen Mesopotamiens und Ägyptens längst zu einer primitiven aber praktischen Einwölbung der Wohnräume geführt haben, die erst mit dem Aufkommen des Mörtelbaues in dauerhaftere Form überging; ist die Tatsache der Kuppelhäuser auch erst für etwas spätere Zeit bezeugt, so können wir uns die hellenistischen Orientstädte, wie Babylon, Seleukeia, Alexandria doch kaum anders denken. Vollends muss die Frage offen bleiben, wie früh unter Befruchtung altorientalischen Brauches durch griechischen Geist ein ausgebildetes Backsteingewölbe grossräumigen Kuppelbau ermöglichte, ob zum Beispiel das Sarapeion von Alexandria schon in frühhellenistischer Zeit die neue Weltstadt mit solcher Kuppel überragte.[1])

An der Quaderwand vollzog sich ein Umschlag in ihrer Behandlung. Während das ganze Bestreben der perikleischen Baumeister darauf ausging, die Vielheit der Elemente, aus welchen sich die Mauer zusammensetzt, in der Einheit der Wandfläche aufgehen zu lassen, die durchaus glatten Quadern so dicht aneinander zu stossen, dass auch das schärfste Messer nicht in die Fuge dringen kann, so hört man jetzt auf, die Fugen zu verleugnen; im Gegenteil, man betont sie und bedient sich ihrer als eines dekorativen Elementes. Durch Randbeschlag werden die Quadern scharf gegeneinander abgesetzt und zugleich die Vorderfläche jeder einzelnen in Rand und Spiegel gegliedert. Diese Neuerung können wir am Unterbau des Lysikratesdenkmals beobachten und am Theater zu Athen, die Gebäude von Samothrake liefern weitere Beispiele.

Demnächst gehen wir die drei Ordnungen durch. Dorische Architektur liegt vor in den Tempeln von Ilion, Samothrake, Nemea, den Hallen von Samothrake und Assos. Die dorische Säule ward immer noch schlanker, der Echinus trockener, das Gebälk schwächer, der Triglyphenschlitz oben hart abgeschnitten.

Die grössere Schlankheit und Weitständigkeit der Säulen, in Verbindung mit der zunehmenden Kleinlichkeit des Oberbaues, insbesondere dem Niedrigerwerden des Triglyphenfrieses, hat auf die Gestaltung des letzteren einen bestimmenden Einfluss. Die senkrecht über den Säulen stehenden Triglyphen treten so weit auseinander, dass die Einschaltung nicht bloss eines, sondern mehrerer Triglyphen über den Interkolumnien notwendig wird, um das richtige Verhältnis der Metopenfelder zu erhalten. Auch die Felsfassaden der etruskischen Gräber von Norchia nahmen die jungdorische Proportion

[1]) Grabkammern: Kuruniotis, Ephim. 1899, 221 Taf. 11. 12. Perdrizet, Bull. hell. 1898, 335. Sarapeion: Schreiber, Wiener Brunnenreliefs 1888, 31.

mit dem niedrigen Gebälk und den vermehrten Triglyphen an. In die Metopenfelder werden beliebige Zierstücke gesetzt, besonders gern in kreisrundem Schema verschiedener Ausbildung, als Phiale oder Rosette. Endlich wird der Triglyphenfries in eine Kleinpilasterstellung mit Volutkapitellen umgearbeitet (Arco di Augusto zu Perugia, Sarkophage und Urnen). Kurz, die Zeit des dorischen Stils war um, und Hermogenes bewies die Notwendigkeit, ihn zu verwerfen, mathematisch.



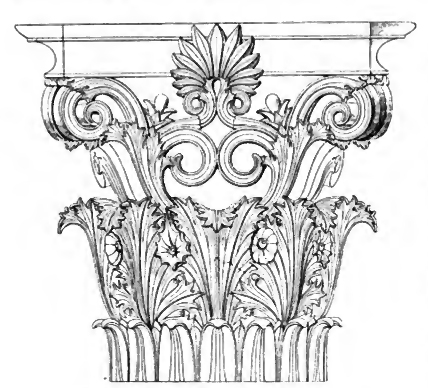
Sarkophag des Scipio Barbatus. Vatikan.

Die jonische Ordnung ist vertreten im Umgang des Philippeion zu Olympia. Auch ihre Formen werden trockener; der jonische Fries wird nicht mehr ausschliesslich mit Figuren dekoriert, sondern auch mit Ornamenten, zum Beispiel einer Palmettenreihe.

Die äolisch genannte Form des Volutenkapitells erscheint von neuem, in der Palästra zu Olympia; jetzt steigen die Volutenstiele auch aus Akanthblättern auf.

Die korinthische Ordnung liegt vorzüglich in dem geistvollen Lysikratesdenkmal zu Athen vor. Die Ausbildung seines Kapitells wurde von ähnlichen Tendenzen geleitet, wie sie die erste Entstehung und frühere Weiterbildung des korinthischen Kapitells bestimmt hatten. Über die kubische Abmessung schritt man hinaus zur Überhöhung; der bisherige Doppelkranz von Akanthusblättern wurde in diesem Falle in eins verschmolzen, dafür aber ein neues „unterstes Blatt“ untergeschoben, aus Schilfblättern bestehend, wie auch die Schaftrinnen hier in Schilfblattspitzen endigen. Die pflanzenhafte Organisierung dehnte sich auf die Volutenstengel aus, sie wurden

gerippt und aus wiederholten Deckblättern entwickelt, deren grösseres erstes der Unterseite der Schnecke stützend sich unterlegt. Die Blattspitzen der Palmette aber erreichen bereits den Oberrand des Abacus.



Kapitell vom Denkmal des Lysikrates. (Bötticher.)

Der anscheinend im dritten Jahrhundert herausgebildete hellenistisch-römische Typus des korinthischen Kapitells schiebt die Helikes selbst bis an den unteren Abacusrand hinauf und entwickelt Eckvolute und zugehörigen Helix aus einem Doppelblatt, welches dem Knoten eines gemeinschaftlichen kanelierten Stengels aufsitzt. So an einem undatierten athenischen Exemplar und am palatinischen Südwesttempel.[1])

Alle architektonischen Formen sind nun zur Verfügung der Architekten; mit Freiheit bedienen sie sich der einzelnen, und losgelöst von ihrem Mutterboden werden diese Formen zu Ornamenten, über deren Verwendung lediglich der Takt entscheidet. Besonders beliebte Zierden sind ausser der Akanthusranke Triglyphenfries und Zahnschnitt geworden. Auf Grund dieser ornamentalen Auffassung der Architekturformen wurde dann auch die Kombination heterogener Elemente gestattet, eine Mischungsweise, welche über das perikleische Jonisieren dorischer Bauten erheblich hinausging. Der Triglyphenfries mit den verkleinerten und gehäuften, meist auch ornamentierten Metopen wurde überall als Zierfries eingesetzt, auch in die jonische Ordnung, und sonst, mit dem Zahnschnitt über sich, rein ornamental verwendet, wie am Sarkophag des Scipio Barbatus.

Die Zierformen wurden vermehrt um das Bukranion, welches zuerst am Rundbau auf Samothrake erscheint.

Wichtig, vorzüglich wegen des sich später Anknüpfenden, wird die Weiterbildung des Scheinbaues, das Vortäuschen von Pfeiler- oder Säulenhallen. Das ephesische Prunktor stellt jonische Säulen nahe vor die Torwand; obwohl die Säulen freistehen, bilden sie doch keine wirkliche Halle, sind sie tatsächlich nur dekorativ. Vollendeter Scheinbau aber ist vorhanden, wo eine flache Wand durch vorgesetzte Pilaster oder Halb- bis Dreiviertelsäulen belebt, als Rückwand einer fingierten Halle erscheinen soll. Beim Lysikratesdenkmal reicht die Mauer freilich nur bis nahe an den Säulenhals, meint also vielleicht bloss eine Wehrmauer ähnlich der noch niedrigeren am sidonischen

[1]) Athen: Meurer, Jahrbuch 1896, 153 Fig. 54. Palatin: Hülsen, Röm. Mitt. 1895, 16.



Dreifussträger des Lysikrates. Athen.

Sarkophag der Klagefrauen. Doch die Rotunde des Arsinoeion auf Samothrake, eines Nachkömmlings der epidaurischen Thymele, verschmilzt in der angedeuteten Weise die dorische Ordnung aussen und die korinthische innen mit der Cellawand; für das Auge weicht die Wand zurück, um die ungefähre Tiefe der gedachten Säulenhalle; um ebensoviel vertieft sich die Perspektive, erweitert sich dem Auge der Raum.

Nunmehr hat unsere Betrachtung einen wichtigen Punkt ins Auge zu fassen, einen Wendepunkt in der Geschichte der Innendekoration. In alten Zeiten behing man die Wände mit Matten und Teppichen, dann malte man die Teppichmuster auf die Wand und nahm nach Vorgang der Weberei auch figürliche Darstellungen in den Rahmen der Malerei auf; dies war der Boden, aus dem einst die polygnotische Freskomalerei erwuchs, wohl auch Agatharchs Malerei in Alkibiades' Haus oder die des Zeuxis im Palaste des Königs Archelaos von Makedonien. Wie dem auch sei, spätestens in der hellenistischen Zeit brach man mit dem Teppichstil und den Figurenbildern, und ein neues, das architektonische Prinzip kam zur Geltung.

Bisher hatte sich architektonische Dekoration nur am Aussenbau entwickeln

können, im Innern nur bei innerem Säulenbau. Die Ausbildung des Innenbaues, insbesondere des inneren Säulenbaues, hat jene Revolution herbeigeführt, und architektonisch bedeutend wird der Innenbau der hellenistischen Königspaläste gewesen sein. Man behandelte die Innenwand wie Aussenarchitektur; man konnte sich denken, im Freien zwischen Architekturen zu stehen. Hierbei darf nicht vergessen werden, dass alle antiken Wohnräume sich um zentrale Lichträume gruppierten, die unmittelbar zu solcher Behandlung einluden.

Der erste ästhetische Beweggrund zur Einführung des architektonischen Prinzips in die Innendekoration war das Verlangen nach plastischer Form im Gegensatz zu der früher geübten reinen Flachdekoration. Nun kam als zweites Ziel hinzu die scheinbare Erweiterung des Raumes. Und dieses ist das vorzugsweise treibende Motiv für die weitere Entwickelung der Wanddekoration geworden. In fürstlichem Luxusbau konnte der Wand eine wirkliche Säulen- oder Pfeilerhalle vortreten, es konnte also, wie in der epidaurischen Thymele geschehen, der ganze Raum zum Peristyl gestaltet werden. Wollte man bescheidener sein, so liess sich so ein Peristyl dem Auge vortäuschen: Halbsäulen oder Pilaster treten vor die Wand, wie im Arsinoeion.

All die fiktive Architektur war plastisch ausgeführt in kostbaren Marmorarten. Wir dürfen annehmen, dass nach Maussolos' Vorgang im Palast zu Alexandria die Säulen massiv, die Wände aber nicht aus Marmorquadern aufgebaut waren, sondern ein roherer Kern wurde nur verkleidet, vermutlich mit dünnen Marmorplatten. Die Paläste in Antiochia und Pergamon blieben nicht zurück, und bald hätte jeder gern sein Haus in gleichem Reichtum des Stoffes, der Form und der Farbe ausgestattet. Form und Farbe liess sich schaffen, aber der Stoff war zu teuer; man griff zum Surrogat, welches immer noch kostspielig genug war und nur der Wohlhabenheit zu Gebote stand, zum farbigen Marmorstuck. Auf Herstellung eines vorzüglichen Stuckes hatten die Alten sich immer verstanden; die Tempel, welche aus geringerem, weniger dichtem Stein erbaut werden mussten, überzogen sie mit einer feinen Haut allerbesten, nach dem Trocknen steinhart werdenden Stuckes, so dass auch diese Tempel wenigstens in der Weisse des Marmors glänzten, abgesehen von dem Farbenband, welches die Stirn des Tempels umzog. Jetzt ward die Stukierkunst für den neuen Zweck ausgebildet: der Stuck musste mächtiger aufgetragen werden (an dicken Bewurf hatte schon die Freskomalerei gewöhnt), um die plastischen Formen herausbekommen zu können; die oberste Schicht, mit Marmorstaub gemischt, entwickelt nach der Politur den vollen Glanz des Marmors, nur dessen leuchtendes Korn entbehrend. Der Stuck aber nahm auch alle Farben an, so dass eine solche Stuckdekoration die Pracht echten Marmors mehr als ersetzen konnte. Wohnräume mit solchem Wandschmuck sind in Priene und auf Pergamon gefunden worden; stukiert, mit Quaderteilung, waren auch die Wandflächen des grossen Altars zu Syrakus.

Neben der Marmor- und Stuckinkrustierung kam auch die uralte Metallverkleidung wieder auf, vielleicht infolge der erneuerten und vertieften Beziehungen der Griechen zum Orient; wie an den erwähnten Ephemerbauten, so wurde auch sonst im Haus-, Palast- und Tempelbau davon Gebrauch gemacht. Alexander wollte das Proskenion des Theaters zu Pella mit Metall überziehen, und Phokion hat wirklich bei seinem übrigens schlichten Haus zu Athen Metallschuppenverkleidung angewandt; ein Rest derartiger Blechüberzüge fand sich im Mysterientempel auf Samothrake. Die

Entstehungszeit der bedeutenderen Dekorationen der Art, wie des Sarapeions zu Alexandria, ist nicht bekannt.[1])

Der Fussboden war seit alters ein Estrich gewesen, Erde, Lehm, Kalk; in den Wohnräumen bedeckte man ihn mit Matten und Teppichen; Steinfliessen wurden in den reicheren Tempeln gelegt. Der Fussboden der hellenistischen Kunstzeit war Mosaik. Er ist aus dem Estrich hervorgegangen; man wird damit begonnen haben, in den noch feuchten Kalkestrich zerstreut farbige Steinchen zu drücken, regellos oder in Mustern. So gelangte man zu dem vollkommenen Mosaik, welches die farbigen Kiesel oder Marmorstückchen in geeignete Stiftform zerschneidet, um sie so in die Kalkunterlage einzudrücken. Sie schliessen nun fest zusammen, überziehen also den ganzen Estrich ohne Lücke und können jede beliebige Zeichnung und Farbenzusammenstellung wiedergeben. Der Inhalt der Mosaikbilder war ausserordentlich mannigfaltig. Man begnügte sich nicht, aus dem gegebenen Raume und Zwecke heraus ornamentale Dekoration zu komponieren, wobei Teppiche das nächstliegende Vorbild gaben, sondern man ging bald dazu über, Staffeleigemälde in das Mosaik zu übersetzen und in der Nachbildung kunstvoller Tafelbilder die technische Leistungsfähigkeit zu erhöhen. Man kopierte alles Gemalte, Blumen- und Fruchtstücke, Stillleben aller Art, auch Landschaften und selbst grosse Historienbilder. Mit anderen Worten, die Figurenmalerei, durch die neue architektonische Dekorationsweise von den Wänden vertrieben, auch in den hier und dort aufgestellten Tafelbildern nicht genügend vertreten, flüchtete in die Fussböden.

Die Griechen haben die Kunst des Mosaicierens erfunden; ein Beispiel des schon zeichnenden Kieselmosaiks liegt im Zeustempel zu Olympia vor, und ein ganzer Homer in Bildern, Szenen aus der Ilias, bedeckte in echtem Mosaik den Boden auf dem Prachtschiff Hierons von Syrakus. Dasselbe Schiff besass in seinem Aphrodision einen Fussboden aus Plättchen von Achat und anderen schönen Steinsorten Siziliens, wohl in geometrischen Mustern zusammengesetzt.[2])

Die Ausstattung wäre ein interessantes Kapitel, wenn wir uns gestatten dürften, ins Detail zu gehen; wir können nur einige Hauptpunkte hervorheben.[3])

Zur Ausstattung der Person gehörig, wäre hauptsächlich zweierlei anzuführen, die Rüstung der Männer und der Schmuck der Frauen. Alexanders Leiche wurde in einen aus Gold getriebenen Behälter gelegt, welcher genau die Gestalt des Königs wiedergab. Dies darf uns nicht Wunder nehmen; denn die alte Kunst des Treibens in Metall hatte sich speziell in der Panzerarbeit fortgepflanzt. Die Prachtrüstungen damaliger Zeit waren Kunstwerke; sie gaben die Körperform anschliessend wieder und trugen an geeigneten Stellen reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck. Reste eherner Rüstungen aus der Diadochenzeit sind erhalten: zwei Schulterklappen eines Panzers mit je einem Amazonenkampf in höchstem Relief, im Stil dem „Pasquino“ nächstverwandt, und verschiedene Wangenklappen mit Heroenbildern. Vom Goldschmuck dieser Zeit besitzen wir nur Weniges, darunter einige naturalistische Goldkränze. Hierbei sei auch der Gemmenkunst gedacht, die von der Gunst der Höfe getragen eine neue Blüte erlebte. Der Steinschneider Pyrgoteles ist uns nur durch

---

[1]) Metallverkleidung: Schreiber, Wiener Brunnenreliefs 31.

[2]) Mosaik: Olympia Ergebn. II 180 Taf. 105 folgg.

[3]) Ausstattung: Iwan Müller, Privataltertümer 1887, 391.

literarische Überlieferung bekannt, Lykomedes, Sosis, Gelon und andere durch erhaltene Arbeiten. Bemerkt sei noch, dass man sich keineswegs auf den Schnitt der kleinen Siegelsteine beschränkte, sondern in Reliefschnitt grössere Darstellungen wagte; in dieser Art besitzen wir Cameen mit Porträtköpfen der Herrscher. Und weiter ging man dazu fort, kostbare Gefässe aus einem schönen Stein zu schneiden, wie die Tazza Farnese, nach dem Inhalt ihrer Reliefbilder aus Alexandria stammend ein redendes Zeugnis der alexandrinischen Luxuskunst, und sogar ganze Figuren, wie die Arsinoe aus Topas.[1])

Silber war das spezifische Material des Luxusgeschirres, seltener Gold, natürlich auch Bronze. Es paradierte auf Kredenztischen und Simsen; bei den prächtigen Festen und Festaufzügen, wie sie uns zum Beispiel aus Alexandria beschrieben sind, spielt es eine grosse Rolle. Die Massenhaftigkeit fällt auf wie die Riesenhaftigkeit mancher Exemplare; dabei waren sie kunstvoll gearbeitet und ihre Verzierungen wollen beachtet sein, aufgeheftete Reliefiguren und krönende Rundfiguren, sowie umgelegte Kränze, die reichsten vom Silbergrund in Gold sich abhebend und mit Edelsteinen wohl als Früchten besetzt. Von den erhaltenen Silbergefässen lässt sich die Entstehungszeit selten genauer feststellen, manche mögen erst der folgenden Epoche angehören; andere können nicht als hellenistische Originalarbeiten gelten, sondern nur als Kopieen römischer Zeit. Ein aus Ägypten stammendes Tafelservice enthält eine Schüssel mit Relieflandschaft, Bäume und Häuser, als Staffage eine Herde, eine Hirtin mit Kind.[2])

Das Verlangen, dem Luxus der Grossen und der Reichen es gleich zu tun, wurde so allgemein, dass Surrogate Käufer fanden; man kam endlich dahin, Tongefässe mit Silber und Gold zu plattieren. Dabei musste die Verzierung plastisch sein, wie denn auch sonst neue Gattungen plastisch verzierter Terrakottavasen sich ausbildeten, die immer wieder die Formen und den Reliefschmuck der Metallvasen nachahmten, natürlich des neuesten Geschmackes. Die Vasenmalerei starb aus; der schwarze Firnis aber wich einer roten Glasur. Der ganze Wandel vollzog sich im griechischen Gebiet um das ägäische Meer; hier treten die mit Heroenbildern verzierten „homerischen Becher“ zuerst entgegen, als eine frühe Gruppe der weithin verbreiteten „samischen“ oder „megarischen Schalen“. Bald ging die Fabrikation nach Italien über; namhaft sind da die Calener Schalen und Teller des Canoleius, Gabinius und Attilius, sowie die Becher des Popilius und Appius.

An den Vasen wird naturalistisches Pflanzenornament bemerkt in teils neuer Auswahl und Anordnung, wenn auch nicht nach völlig neuen Grundsätzen; denn der Rückweg von den traditionellen Ornamentschemata zum Naturvorbild wurde schon im fünften Jahrhundert mit der Einführung von Lorbeer und Akanth eingeschlagen. Dazu kam dann hauptsächlich bedeutsam und zukunftsreich das Weinlaub,

[1]) Rüstungen: Bröndstedt, Bronzen vom Siris 1837. de Witte, Mon. grecs 1877, 9 Taf. 2. v. Sybel, Jahrb. 1887, 15 Taf. 1. Arndt, Einzelverkauf 1487b. Goldschmuck: Winter, Anzeiger 1897, 124. Karo, eb. 1901, 209. Gemmen: Furtwängler, Ant. Gemmen III 147. Figuren: Collignon, Skulpt. II 559.

[2]) Festzug: Kallixenos bei Athenäus V 197c. Silber: Edmonds, Journ. hell. 1900, 20 Taf. 5. Winter, Anz. 1897, 129; 1899, 129. Conze, eb. 1897, 62. Michaelis, Preuss. Jahrb. 1896, 17. Gauckler, Mon. Piot 1895, 77 Taf. 8. 9. Cesnola, Cyprus Taf. 21. Relieflandschaft: Schreiber, Jahrb. 1896, 81.

wie wir es am sidonischen „Alexandersarkophag“ bewundern und auch an den Vasen fanden.[1])

Auf das sonstige Hausgerät einzugehen müssen wir uns versagen; einige Andeutungen wurden gelegentlich gegeben. Alles, was an Dreifüssen, Tischen, Ruhebetten, Kandelabern, Fontänen in Gebrauch war, hatte ein künstlerischer Sinn gestaltet. Das Geheimnis ihres Erfolges zu erklären, hat man Regeln aufgestellt, die Kunstform müsse den Zweck des Gerätes und die Funktion des Gliedes verkünden. Wem soll damit gedient sein? Ist solche Nüchternheit Aufgabe der Kunst? In jener Formel ist höchstens ein Ergebnis des künstlerischen Schaffens ausgesprochen und ein Massstab für den Kritiker, wenn er ihn zu handhaben weiss, nicht aber das schöpferische Kunstgesetz. Dies ist vor jedem anderen die durch Phantasie bewirkte und ästhetisch befriedigende Verklärung der Zweckform. Die Tektonik soll erst noch geschrieben werden, welche das wahrhafte Gesetz der Dekoration an Haus und Gerät auf seinen Thron erhebt, das Gesetz der plastischen Poesie. Solche Tektonik würde eine frohe Botschaft für die Künstler sein, in sich beschliessend Gesetz und Freiheit.

Plastik.

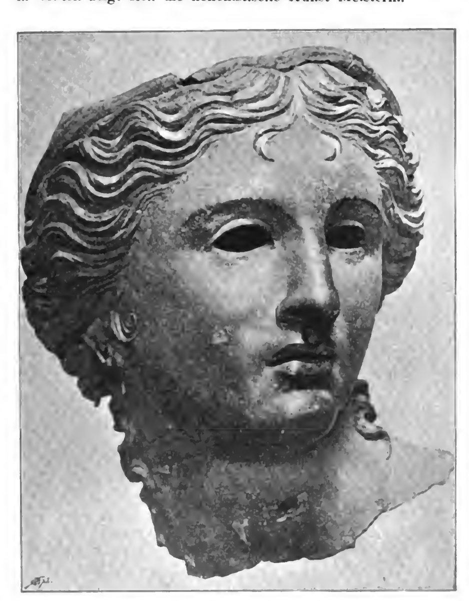
Mit der Plastik verbinden wir das Wenige, was zur Geschichte der Malerei aus diesem Zeitraume nachzutragen bleibt, nachdem die Hauptpunkte bereits in Früherem erledigt wurden. Es wird hier daher nicht mehr von Weiterentwickelung des spezifisch Malerischen die Rede sein, sondern bloss von Gebietserweiterungen im Gegenständlichen, worin die Malerei, ebenso wie im Stilistischen der Zeichnung, in näheren Wechselbeziehungen zur Plastik steht.

Von den Hochmeistern der Kunst stand Lysipp zu Alexanders Zeit auf der Höhe seines gewaltigen Schaffens, Apelles noch in der Diadochenzeit; neben ihnen blühten die Schulen des Praxiteles, des Pamphilos; und war von den Schöpfern des Mausoleums Skopas geschieden, so wurden Leochares und Bryaxis nun erst wichtige Persönlichkeiten. Jeder Mann aber bedeutete eine Richtung, dabei keine beschränkte, wie wir das von den rührigen Griechen längst wissen; jede Aufgabe durfte der Kunst gestellt werden, die Kräfte standen bereit sie zu lösen, mochte sie auf das Gewaltigerhabene gehen oder auf das Lieblichzarte, auf das Idealschöne oder das Alltäglichgemeine, auf herkulische Kämpfe oder auf seelische Bewegungen, mochte genaue Durchbildung, feinste Detailarbeit verlangt werden oder grosser Zug und malerische Wirkung. Bei allem Nachstehenden wolle man in Gedanken behalten: was als bezeichnende Erscheinung im Hellenismus angeführt wird, das galt nicht ausschliessend, sondern neben seinem Gegensatz. So fanden im Hellenismus auch die Gegensätze nebeneinander Raum, welche unter den Schlagworten Idealismus und Realismus gehen. Die Idealisten schaffen ideale Gestalten der Götter- und Menschenwelt, mit deren Schönheit und schwungvoller Auffassung sie alles frühere zu überbieten hoffen. Weil aber das Ideal

---

[1]) Tongefässe, übergoldet: Rayet-Collignon, Céramique 350. Dragendorff, Bonner Jahrb. 1895, 74. Reliefvasen: Rayet-Collignon 267. Matrizen: Rizzo, Röm. Mitt. 1897, 253. Rote Glasur und Metallnachahmung: Watzinger, Ath. Mitt. 1901, 84. Homerisch: Robert, Berl. Winckelm. Progr. 1890, 1. Winter, Jahrb. 1898, 80. Megarisch: Watzinger, a. O. 58, 16. Calener: Dragendorff, a. O. 1895, 23. Popilius: Hartwig, Röm. Mitt. 1893, 399.

diese Welt nur eben streift, höchstens einmal einen Kopf, eine Schulter, eine Hand zeigt, so erklären die grundsätzlichen Realisten es für unwirklich und unwahr und gehen mit Überzeugung ausschliesslich der unedlen Natur nach. Doch gibt es überlegene Geister, welche höchste Idealität mit wahrster Natur zu geben und welche beides auszudrücken wissen, überirdische Schönheit wie alltägliche Hässlichkeit. Und in beiden zeigt sich die hellenistische Kunst Meisterin.



Bronzekopf aus Armenien. British Museum.

Die **Proportionen** wurden in der zuletzt von Lysippos verfolgten Richtung weiter entwickelt. Noch nicht eigentlich jener „Schuber“, sondern erst hellenistische Figuren sind wirklich und in die Augen fallend schlank mit langen Beinen, schlankem Leib, hohem Hals und kleinem Kopf. Man fragt sich ernstlich, wenn nicht etwa der Meister von Sikyon, wer war es denn, der diese letzte Proportion fand? Als ein Beispiel sei der bogenschiessende Apollon aus Bronze genannt, der sich in Pompeji mit einer ebenfalls schiessenden Artemis gepaart fand.

Die Köpfe wurden eher klein gebildet, besonders beginnt auch der Schädel an Tiefe zu verlieren; da der Hinterkopf ja doch nicht gesehen werden soll, so wird er vernachlässigt, alle Kunst drängt sich auf die Vorderansicht und baut hier eine glänzende Fassade auf, der Kopf nähert sich der blossen Maske. Das Gesicht zieht sich in die Höhe, in einigen Köpfen entwickelt sich die Stirn in der bereits an „Sardanapallos“ oder Demetria und Pamphile eingeschlagenen Richtung zu einer Steilgiebelform, welche geradezu an die tragische Maske erinnert; die Frisur wird hochgebaut, wenn auch freier behandelt als an der Maske. Jugendliche Idealgestalten knüpfen ihr langes Haar auf den Scheitel in eine

grosse Schleife. Noch pompöser, das Antlitz geradezu beschattend, baut der Apollo Pourtalès seine Frisur auf.[1])



Silen mit dem Bacchuskind. München.

Die Ponderation der Standbilder ist mannigfaltig, bald nach dem Schema des praxitelischen Hermes den Spielfuss zurückgesetzt, bald wie beim Schaber seitwärts; manche aber gehen weiter und kreuzen die Füsse. Oder der Spielfuss wird eher skopasisch entschieden vorgesetzt, tritt zwischen Standfuss und Baumstrunk heraus; so an dem prächtigen Silen, welcher, mit dem linken Ellbogen auf den Baumstumpf gestützt, das Bacchuskind auf den Händen wiegt; so auch der elegante, ja gezierte jugendliche Bacchus, den man sonst Narciss oder den Lauscher nannte, der einem am Boden spielenden Pantherkätzchen mit dem Zeigefinger droht, die Linke gespreizt auf die Hüfte gesetzt.[2])

Die Körper bewegen sich ganz frei, drehen und winden sich, wie der „laufende Knabe“ und die „schwebende Nike“, der „tanzende Satyr“ und die „tanzende Mänade“. Die Glieder verschränken sich im Kontrapost; das „sitzende Mädchen“ blickt nach rechts hinab, während das Bein nach der andern Seite hinübergeschlagen ist, und seine vom Ellenbogen gestützte linke Schulter steht tief, die rechte dagegen wird durch Aufstemmen der Hand hochgedrückt. Das ist nicht das einzige in dieser Kunstart, was an Michelangelo erinnert.[3])

Die Modellierung sucht allen Bewegungen der Oberfläche nachzutasten und zugleich die Struktur des Körpers wiederzuspiegeln, alle Nuancen von Hart- und Weichteilen wohl zu unterscheiden. Letztere möchte sie gern so recht schwellend bilden, gibt ihnen daher eine füllige Form, die bewegliche Haut über eine reichere Fettschicht spannend, so dass der Nabel tief einsinkt. Dazu kommt dann öfter eine mehr malerische, die plastische Form verschleiernde Behandlung, ein duftiges Verschwimmen, von zartester Wirkung vorzüglich an weiblichen Köpfen, wie dem von Pergamon. Auf die Behandlung des Haares und die mannigfaltigen Frisuren dürfen wir nicht eingehen; der grossen Haarschleife auf dem Scheitel gedachten wir übrigens schon, höchstens werde eine eigen bedeutsame Tracht erwähnt, wo die scharf von-

[1]) Pourtalès: Friedrichs-Wolters, Bausteine n. 1526. Brunn, Götterideale 84 Taf. 7.

[2]) Silen: Furtwängler, Glyptothek n. 238. Bacchus: Museum III 84. v. Bienkowski, Jahresh. 1898, 189.

[3]) Knabe: Brunn-Bruckmann n. 514. Nike: Roscher, Lexikon III 350. Satyr: Helbig n. 987. Mänade: Berlin n. 208. Sitzende: Furtwängler, Samml. Somzée n. 40.

einander abgesetzten wellig zurückgestrichenen Strähne bisweilen, am Dionysoskopf zu Leyden, wie Flammen emporlodern. Des Gegensatzes wegen sei noch auf die losen Löckchen hingewiesen, die an einem lebensvollen Bronzekopf aus Armenien, an der schiessenden Artemis und sonst von der Haarmasse sich lösend ein wenig kokett in das Gesicht spielen.[1])





Köpfchen des Hermes als Kind. Berlin.



Knäbchen, eine Gans würgend. München.

Das Kindesalter naturwahr darzustellen, pflegt die Kunst verhältnismässig langsam zu lernen. Erst in der hellenistischen Zeit wurden Kinderfiguren gut und zugleich gern gebildet. Das Bacchuskind sahen wir auf den Armen des Silen, nun endlich vollkommen kindlich aufgefasst. Hier bilden wir zunächst ein reizendes Köpfchen ab, es ist Gott Hermes mit dem Flügelhut, aber als Kind, schon der Erzschelm, als er noch in der Wiege lag; nachts kroch er aus den Windeln und stahl dem Apollon seine Rinderherde.

Als Kinderbildner ist der Künstler Boëthos bekannt; seine Zeitbestimmung ist unsicher, auch seine Heimat. Pausanias nennt ihn Karchedonier, Karthager; neuere machen ihn zum Kalchedonier (Chalkedonier). Sein neugeborener Asklepios wird inhaltlich anders, aber künstlerisch nicht minder gut charakterisiert gewesen sein als das Hermesköpfchen. Sein Hauptwerk war ein „Knäbchen, das eine Gans würgt“; mehrere Wiederholungen eines solchen Typus dürfen wir auf das Werk des Boëthos als auf ihr Original zurückführen, jedenfalls auf ein Original

[1]) Pergamon: Brunn-Bruckmann n. 150. Kekulé, Museum I 13, Textbeilage 5. Vgl. Amelung, Bull. com. 1897, 122. Furtwängler, Gemmen III 160. Leyden: Brunn-Bruckmann n. 155. Einzelverk. n. 1342. Armenien: Collignon, Sculpture II 476. Oben Seite 332.

der hellenistischen Zeit. Der stramme Junge fühlt sich als ein ganzer Held. Ein ferneres Werk des Boëthos war ein nacktes hockendes Knäbchen, welches zu Füssen eines Aphroditebildes im Heräon zu Olympia aufgestellt war. An der Erde kauernde Knäbchen und Mädchen sind zahlreich erhalten, meist Votivbilder, dergleichen der Eileithyia und anderen Göttinnen der Frauen- und Kinderwelt geweiht wurden.



Gewandstatue. Paris. Nike von Samothrake. Paris.

Die Draperie erschien zuerst am Hermes von Olympia virtuos vollendet, virtuos im besten Sinne. Die schön gekleideten praxitelischen „Mantelfrauen“ dürfen wir hier nicht nennen, weil kein einziges Exemplar sich einer dem Reichtum der Erfindung gleichkommenden technischen Ausführung rühmen kann. Ebensowenige originale Gewandfiguren ruhigen Standes besitzen wir aus der hellenistischen Zeit, doch lässt sich die Fortentwickelung auch an Kopieen verfolgen; zuletzt, um nur dies eine Merkmal hervorzuheben, läuft der untere Mantelsaum statt wagrecht auch schräg hinauf, der obere aber fällt von jetzt an gern bis unterhalb des Schosses, im Bogen ihn umziehend.

All das ist Gewand in Ruhe; aber die Nike von Samothrake zeigt uns Gewand in Bewegung und völlig neuartig gegenüber etwa den Niobiden. Eine grossartige Gestalt, diese flügeltragende hehre Jungfrau, welche in langem vollem Kleid und vom Mantel umweht grossen Schrittes daherfährt und in die Siegesposaune stösst, vorne auf dem Bug des Feldherrnschiffes. Mit der Stofflichkeit paart sich energische Bewegtheit, das Gewand scheint eignes Leben zu haben. Wie der Wind in den zurückfliegenden Mantel fällt, wie er ihn bläht und zum Hineingreifen füllt, da ist nicht mehr der Mantel, da ist die Luft gemeisselt.[1])



Apollon des Belvedere. Rom.

Fragen wir nunmehr nach neuen Typen, welche die Plastik der Epoche hervorgebracht, so ist vorauszuschicken, dass alle vorkommenden auf den Schöpfungen der Vorepoche beruhen. Eine Reihe Zeusbilder, die sechs „Zanes", wurde 332 in Olympia geweiht, gleichzeitige Bildwerke geben eine annähernde Anschauung. Ein Typus des Poseidon, des von Antikyra, liegt in einer Marmorstatuette vor, welche malerisch drapiert, den Fuss auf den Delphin gesetzt, die Hand auf den Schenkel gelegt, mit der Rechten sich auf den Dreizack stützte. Ein Bild des Pluton, Werk des uns bereits bekannten Bryaxis, ward unter dem Namen des Sarapis in Alexandria aufgestellt, ein Schnitzbild mit Gold und Silber überzogen; polychrom noch mit allerlei Metallen verziert, mit Edelsteinen besetzt, endlich mit einer Lasur von dunkelblauem Glasfluss wie es heisst abgetönt. Ganz aus der gewohnten Vorstellungsart der Antike fallen andere Bilder der drei Kroniden, alle drei alt und welk. So ward auch Asklepios als der in sorgender Arbeit gealterte Menschenfreund aufgefasst. Wie eine leuchtende Erscheinung sehen wir den belvederischen Apollon hervortreten, schwebenden Ganges, und der zurückgeworfene Mantel enthüllt die ganze Lichtgestalt; bedeutend streckt er die Linke aus, wohin auch das Antlitz mit dem hoheitsvoll zürnenden Mund sich wendet, während die Rechte den Lorbeerzweig hielt. Man tadelt den Ergänzer, welcher den Bogen in die Linke legte — so trete man nicht zum Schusse an; man will, dass er, wie einmal der homerische Apoll, die versteinernde Ägis schüttle, aber mit der Ägis in der Linken wäre der Gott „links", in dieser Hand kann er nur den Bogen führen, so freilich

---

[1]) Nike: Benndorf, Unters. auf Samothr. II 55 Taf. 64. Collignon, Sculpt. II 465 Taf. 10. Klein, Praxit. Studien 1899, 52. Bulle, Einzelverk. n. 1451.

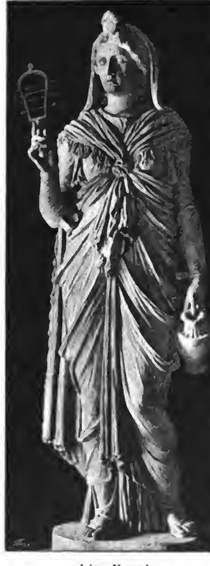
nicht zum Schusse antretend, nur bedrohend. Als Kitharöden gab Bryaxis den Gott in ruhigem Stande, ein anderer Künstler in gesteigerter Bewegung mit zurückfliegendem Mantel. Lieber noch gestaltete man ihn ohne den schweren Talar, nur in glänzend fallender Chlamys oder im leicht umgelegten Himation wenn nicht ganz ohne Gewand, so unter Zugrundelegung des älteren Typus mit der auf dem Kopf ruhenden Hand, dabei in der weicheren Karnation der jüngeren Zeit und entsprechend lässiger Haltung; auf ein Brozeoriginal weist die Kopie in grünem Basalt. In ähnlichem Schema der Ruhe, aber jugendlicher, steht der Apollino da; von den mancherlei andern Apollofiguren erwähnen wir nur den mit der Gans, der gelehnt auf eine unter dem Mantel gedachte Stütze und emporblickend die Lyra spielt. Dem ruhend stehenden Apoll geht in Schema und weicher Karnation gleichartig Dionysos zur Seite, ein Hauptexemplar ist der kolossale der Sammlung Ludovisi; so schwellendes Fleisch haben auch Sitzbilder des Gottes, vorzüglich der Neapler Torso. Hermes wurde ins Schwungvolle umgebildet, der Florentiner hebt das nun von Alexanderhaar umrahmte Gesicht. Der sog. Eubuleus aus Eleusis gehört ebenfalls in die Alexanderepoche.[1])

Aphrodite kehrte vom Motiv der Knidia zur uralten Schematik der Hände zurück, wenn schon in verändertem Sinne; Hauptexemplare sind die kapitolinische und medizeische Venus. Die zahlreichen marmornen und bronzenen Anadyomenen reihen sich an; mit ihrem Ausringen des Haares bilden sie den Übergang zu den im Bade kauernden (eine des Doidalsas) oder mit ihrer Toilette beschäftigten Aphroditen, die sich das Busenband anlegen, nach Umständen auch ein Wehrgehäng, oder die sich die Sandale vom gehobenem Fuss lösen, auf dem anderen graziös balancierend; wieder eine droht mit der Sandale. Köpfe wie der kleine von Olympia und der zu Petworth leiten von Praxiteles zur neuen Zeit über. Eine bezeichnende Umwandlung machten die Typen der Musen durch. Früher insgesamt und gleichartig die Vertreterinnen nur echt musischer Künste, wie Gesang und Tanz, Dichtkunst und einfachste Instrumentalmusik, machten sie nachgehends die Phasen der Stilentwickelung durch und gewannen plastische Rundung. Mehr und mehr setzten sie sich als unterscheidbare Individualitäten voneinander ab; der Kreis ihres Wirkens ward erweitert und festgestellt, die Ämter wurden an die Einzelnen ausgeteilt. Unter dem Einflusse der Gelehrsamkeit, wie sie von der bereits den Musen ergebenen platonischen Akademie ausgegangen später an der Bibliothek und dem Museum von Alexandria sich entwickelte, wurden die Musen endlich geradezu Literaturgöttinnen, jede stand einem Zweige der Literatur vor. Demgemäss stellten die Künstler die Typen und die Attribute fest, die Muse der Tragödie zum Beispiel erhielt die tragische Maske und das Schwert, die der Komödie die komische Maske und den Hirtenstab. Isis, in Athen schon zu Aristophanes' Zeit zugelassen, hellenisierte sich doch wohl erst in

[1]) Zanes: Amelung, Führer n. 100. Poseidon: Wernicke, Anz. 1899, 201 Fig. 2. Sarapis: Munro, Journ. hell. 1891, 125. Michaelis, Preuss. Jahrb. 1896, 52. Kroniden: Michaelis, Festgabe 1901, 36. Asklepios: Amelung n. 188. Belvederischer Apoll: Helbig n. 164. Amelung, Ath. Mitt. 1900, 286. Kitharöde: Wernicke bei Pauly-Wissowa II 103. v. Duhn, Anz. 1895, 50. 171. Ruhend: Helbig n. 524 mit Dreifuss. A. Smith, Cat. Sculpt. II 1900 n. 1380. v. Sybel, Röm. Mitt. 1891, 242 Anm. Apollino: Amelung n. 69. Leyerspieler: Klein, Praxiteles 122. Dionysos Ludovisi: Klein, Praxiteles 174, 1. Neapel: Brunn-Bruckmann n. 300, 2. Treu, Olympia Ergebn. III 220. Hermes: Amelung, Führer n. 43. Eubuleus: Philios, Ath. Mitt. 1895, 261.



Aphrodite. Kapitol.



Isis. Neapel.

Alexandria. Diese hellenisierte Isis ist eine Komposition im Stil der „Mantelfrauen“ des vierten Jahrhunderts, sie trägt ein hohes, schliessendes Kleid, doch mit Ärmeln; die Tracht der Ägypterin (ein von Tragbändern gehaltenes Röckchen ohne Taille) eben andeutend einen gefransten Mantel; doppelt gelegt, umschliesst er die Unterfigur, zwei lange Zipfel legen sich über die Schultern herüber und werden vorn miteinander und mit der Hauptpartie verknotet. Die Rechte hebt das Sistrum, die Linke trägt die Situla.[1])

Die Welt der Naturgeister wurde mit übermütigem Behagen weiter ausgebaut, diese Mischbildungen aus Tier und Mensch erfuhren in Typen und Schematen unerschöpfliche Variationen. Dem praxitelischen Hermes tritt als Wärter des Bacchuskindes der Silen gegenüber, dem ruhenden Satyr ein Satyrisk, der angelehnt die Querflöte bläst. Mehr an Leochares und Lysipp gemahnen freistehende, auf den Zehen sich hebende Satyrn, mit hochgreifender Hand Trauben pflückend, oder zum Ausschauen die Augen beschattend, oder im Tanze sich drehend, der Krupezatreter gibt eifrig Takt und Musik dazu, und der Kallipygos freut sich seiner Schönheit. Andere wieder spiegeln bacchische Lustigkeit, monumental aber

[1]) Aphrodite: Furtwängler in Roschers Lexikon I 417; Bayer. Akad. Abh. 1897, 569. Dümmler bei Pauly-Wissowa I 2785. Kauernd: Klein, Praxit. 270. Busenband: Kastriotis, Ephim 1895, 187. Wehrgehäng: Bulle, Einzelverkauf n 1307. Sandale: Klein, a. O. 266. Drohend: de Ridder, Bull. hell. 1900, 17. Olympia: Treu, Olympia Ergebn. III 206. Petworth: Furtwängler, Meisterw. 640 Taf. 31. Klein, Prax. 278. Musen: Trendelenburg, Musenchor 1876. Bie in Roschers Lexikon II 3260. Isis: Lafaye, Bibl. des écoles franç. 1884, 235. Drexler in Roschers Lexik. II 492. Alexandrinisch: Amelung, Bull. com. 1897, 122. Helbig, Führer n. 107.

schläft der „barberinische Faun“ den Rausch aus. Unter den vereinzelten Satyrköpfen finden sich noch meisterhafte Schöpfungen.[1])

Die Kentauren wurden dem bacchischen Thiasos eingereiht, einen vorzüglichen Kopf besitzt das Kapitol. Auch das Leben der Wasser bot Anlass, ihre vielerlei wechselnden Stimmungen zu immer neuen Figuren und Gruppen zu verdichten. Die Gestalt, in welcher antike Phantasie seit alters den Geist der See verkörperte, war zu einer Schar alter und junger fischgeschwänzter Tritonen geworden; sie tummelten sich in der von allerlei grossem und kleinem Seegetier belebten Flut, wo die Formen der Wirklichkeit teils rein erschienen, teils zu fabelhaften, aber künstlerisch interessanten Monstren verschmolzen, Hippokamp, Seedrache und dergleichen. Hinzu gesellte sich der Reigen der Nereïden, getragen von den Tritonen, Hippokampen, Drachen und Delphinen. Wie Skopas die Fülle der vordem vereinzelt oder nur in kleineren Gruppen auftretenden Gestalten in einer grossen Marmorkomposition zusammenfasste, hörten wir; die neue Zeit nun trug zwei neue Elemente dahinein, das bacchische und das erotische. Die Aufregung des Meeres, den Tanz der Wellen verstand man als bacchisch, die Tritonen wurden Bacchanten, die Nereïden Mänaden, der ganze Zug ward ein bacchischer Schwarm, ein bacchischer Thiasos; damit drangen denn auch Formen aus dem bacchischen Kreise ein, nun ward der Triton zum Satyr des Meeres und zum Seekentaur, der Panther mischt sich unter die anderen Monstren, er selbst jetzt auch mit dem Fischschwanz, und trägt eine Nereïde, welche ihm die volle Schale unter den Rachen hält. Und wenn die Arme des Thiasoten die Meernymphe tragen, so ist das erotische Motiv bereits gegeben, schon hüpfen die Amoretten auf den wogenden, glänzenden Leibern. Der Triton als Einzelgestalt ist auch in schönen Werken erhalten; vorab die Oberfigur im Vatikan muss als bedeutendster Vertreter der Klasse gelten. Der Kopf ist ein echt hellenistischer, von tiefem Pathos; eine nimmer zu stillende Sehnsucht scheint ihn ergriffen zu haben, die Stimmung, wie sie aus der Unergründlichkeit des Wassers spricht.[2])

Noch immer haben wir die vielen Elementr nicht zu Ende aufgezählt, welche die nie sich genugtuende Phantasie aufbot, um das Meer in Gestalt zu bringen, darin erschöpfend zu schildern; nicht bloss Mensch und Tier wurden zusammengeschmolzen, noch weiteres musste die Pflanze hinzugeben. Von der Haut lösen sich gezackte Algenblätter ab, an den Augenbrauen, dem Bartansatz, auf der Brust, und den Übergang in den Fischleib deckend. Als Kunstrichtung ist's im Grunde analog der Akanthuswucherung in der Architektur korinthischen Stils. Der vatikanische Kopf eines Wassergottes mit solcher Blätterhaut ist vielleicht die Verkörperung eines rebentragenden Gestades, wo befruchtende Süsswasser in das Meer münden, durch dessen Wellen Delphine schiessen.

Der Stier mit dem bärtigen Menschenantlitz war das Bild des fliessenden Wassers, des Flusses, und sein blosses Haupt oder Vorderteil dasjenige der Quelle (so trägt

---

[1]) Satyrisk: Helbig n. 19. Pflückend: Amelung, Führer n. 58. Ausschauend: Klein, Praxit. Stud. 47. Tanzend: Helbig n. 987. Krupezatreter: Amelung n. 65. Kallipygos: Furtwängler, Glyptothek n. 466. Einzelverkauf n. 1381. Barberini: eb. n. 218. Habich, Jahrb. 1902, 31. Satyrkopf: Furtwängler, a. O. n. 450.

[2]) Kentaurenkopf: Petersen, Röm. Mitt. 1900, 54. Nereïden auf Seetieren: Hartwig, Röm. Mitt. 1888, 69. Seekentaur: Helbig n. 184. Triton Vat.: Helbig n. 191. Tritonkopf der Uffizien: Amelung, Führer n. 101.







Seekentaur mit Nereïde. — Triton. — Wassergott. — Alle drei im Vatikan.

der eben besprochene Kopf kurze Stierhörner, vorhandene Süsswasser anzudeuten). Neben dem Stier war das Pferd Hauptelement einer Reihe anderer Verkörperungen des fliessenden und springenden Wassers, im Silen, im Kentaur und im Pegasus. Jetzt nun aber lagert sich die rein menschlich gebildete Gottheit des Flusses und der Quelle, etwa auf die Urne gestützt, welcher das Wasser entströmt. In diesem Schema hat die alexandrinische Kunst eine ihrer glücklichsten Erfindungen hervorgebracht, den Nil. Auf der Erde gelagert, den Arm auf die ägyptische Sphinx gestützt, von Schilf umwuchert, vom Krokodil umkrochen, wird er lustig umspielt von einer Schar lebhafter Knäbchen, in welchen die sechzehn Ellen der Nilschwelle verkörpert sind; sie klettern auf ihm herum, zuhöchst schaut einer triumphierend aus den gehäuften Früchten des Füllhorns im Arme des Gottes; um die Plinthe rollen die Wogen des Flusses, Nilpferd und anderes Getier tummeln sich, und am Ufer die Pygmäen.[1])



Ares Ludovisi. Rom.

Von den Mischbildungen haben wir die Flügelwesen nachzutragen. Nike sahen wir, das anmutige Mädchen, zu überwältigender Grösse herangewachsen; recht im Gegensatz zu ihr wandelte sich Eros immer mehr ins Kindliche. Eros und Nike, Streben und Sieg, zu Praxiteles' Zeit als Knabe und Mädchen traulich vereint, wurden jetzt, man meint unter Wirkung des platonischen Philosophierens, Eros und Psyche, Wunsch und Seele, diese mit Schmetterlingsflügeln; eine Welt von Kunstgedanken eröffnete sich da. Wie aber Niken und Eroten bereits in Mehrzahl dargestellt worden waren, so wurden es nun erst recht die Erosknäbchen jüngster Schöpfung, dieses lose Völkchen, das überall sein Wesen treibt. Wir sehen die Liebesgöttin im Bade kauernd, von Eroten spielend bedient; das Motiv hatten die Maler schon früher gefunden, nun ward es plastisch gestaltet. Selbstredend umflattern sie geschäftig alle Verliebten. Wenn das Gemälde der Hochzeit Alexanders derlei Eroten bemüht zeigte, an Braut und Bräutigam ihres Amtes zu warten, so gesellt sich auch zu dem in Gedanken verlorenen Kriegsgott der Kobold; schalkhaft lächelnd schaut er aus seinem Versteck zu dem Gotte auf. Und wie in eben jenem Gemälde des Aëtion eine Bande Amoretten

[1]) Wassergott: Helbig n. 309. Flussgötter: Lehnerdt in Roschers Lex. I 1492. Walz, Erkl. d. Eckfiguren am Zeustempel 1887. Nil: Helbig n. 48. Abbildung oben Seite 314.

mit den Waffen des Helden possierliches Spiel treibt, so wird auch alles andere zum Spiel unter den Händen dieser antiken Putten, alle menschliche Betätigung kopieren sie, den Kampf der Krieger, den Eifer der Agonisten, die Arbeit der Künstler und Handwerker, der Schreiner und Schuster, Bäcker und Kranzbinder.[1])



Sophokles. Lateran.



Demosthenes. Vatikan.

Realistisch, Wirklichkeitsbilder wollten die Porträts ihrer Aufgabe gemäss von jeher sein; nur dass der Gegenstand immer eindringender zergliedernd künstlerisch

[1]) Hermes: Fränkel, Arch. Zeit. 1885, 151 Taf. 9. Boëthos: Robert bei Pauly-Wissowa III 604. Furtwängler, Glyptothek n. 268. Eros und Psyche: Furtwängler in Roschers Lex. I 1270. Petersen, Röm. Mitt. 1901, 69. Ares: Helbig, Führer n. 928. Eroten fahrend: Petersen, Röm. Mitt. 1897, 134 Fig. 10. Amoretten: Birt, De amorum in arte antiqua simulacris 1892.

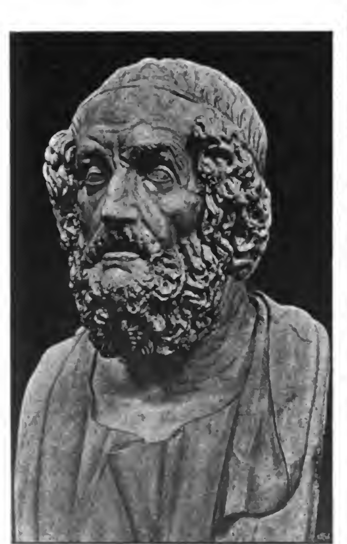
erkannt und wiedergegeben wurde. Der Hellenismus pflückte auch auf diesem Gebiete die reife Frucht. Es gilt aber Klassen zu sondern.

Sophokles wurde nach seinem Tode als Heros verehrt, man gab ihm den Namen Dexion, weil er den Asklepios bewirtet hatte; die Statue errichtete ihm sein Sohn Jophon; später wurden auf Antrag des Redners Lykurg im athenischen Theater Erzbilder der drei grossen Tragiker aufgestellt. Von den erhaltenen Sophoklesbildern will man eine Reihe auf Jophons Weihung zurückführen, die andere, durch die lateranische Statue glänzendst vertretene, dem Zeus von Otricoli stilverwandte, gehört unserer Epoche, könnte sonach von Lykurgs Stiftung abgeleitet sein. Die Schönheit seines Dastehens und seines Faltenwurfs (diese Statue ist unser klassisches Beispiel der „Mantelmänner", woran wir zu demonstrieren pflegen, wie der Grieche sich drapierte) ist mehr als Pose, sie charakterisiert den Mann der zu erschüttern und zu rühren weiss, bei dem aber alles Wohlklang und Schöngestalt ist. Anders die Redner Äschines und Demosthenes, bloss durch den Wechsel des Spielfusses. Weil der Mantel um die rechte Seite genommen ward, so müsste die rechte Körperseite gleichsam als die feste Achse der Draperie ruhig verharren, und in solcher Ponderation besitzt die Sophoklesstatue den Grund ihres harmonischen Rhythmus. Im Gegensatz hierzu gerade den rechten Fuss vorsetzend spannen die zwei Redner die Falten hart an, Demosthenes überdies, um die mageren Arme frei bewegen zu können, rafft den Mantel knapp zusammen; sein Antlitz zeigt eine hohe durchfurchte Stirn, kantige das Auge tiefbeschattende Brauen, einen die körperlichen Schwierigkeiten, welche der Redner zu überwinden hatte, verratenden Mund. Seine Statue von Polyeuktos hatte die Finger durcheinander geschlagen, die Hände hohl; diese Haltung kann eine lässige gewesen sein, doch möchte ein schmerzliches Ringen der Hände als Ausdruck stummer Verzweiflung oder dumpfer Resignation gerade bei Demosthenes wahrscheinlicher sein. Kopisten haben ihm die typische Rolle der Schriftsteller in diese Hände gegeben wie auch den Schriftkasten neben die Füsse gestellt; die Nachlebenden kannten ihn nicht in der Kraft seiner Persönlichkeit und der Macht seines gesprochenen Wortes, sondern bloss als den grössten unter den Meistern seiner Literaturklasse.

Sophokles gehört einer älteren Zeit an, Äschines und Demosthenes gingen unserer Epoche unmittelbar voran, und in den drei genannten Statuen glauben wir unmittelbare Sprossen gleichzeitiger Bildnisse erblicken zu dürfen. Nun aber möchten wir auch Porträts von wirklichen Zeitgenossen sehen. Aus Alexanders Regierung würde das leider noch nicht gesicherte Bild des Aristoteles stammen, der Diadochenzeit gehört Theophrast sowie Epikur mit seinen Freunden und Schülern Metrodor und Hermarch, deren Bildnisse uns individuell und charakteristisch erscheinen. Recht eine Schöpfung dessen, was hellenistischer Verismus genannt wird, ist der in vielen Exemplaren verbreitete, früher irrig auf Seneca bezogene Charakterkopf, nicht schön von Zügen, das Gebiss eher kräftig, die Backenknochen treten aus der mageren Wange, um die ein dürftiger Bart steht; die Stirn ist gefurcht, und über den Schädel und tief in die Stirn hängt wirres Haar, auf dem Wirbel steht es auf, ungekämmt. Wie oft mag die Hand beim Forschen und Gedankenzimmern an diese Stirn gefasst haben, durch dies Haar gefahren sein.

Aber nicht bloss die zeitgenössischen und unlängst verstorbenen Schriftsteller wollte man im Bilde besitzen, sondern auch die Heroen der Literatur aus älteren Zeiten; wo nun die Züge eines solchen Mannes nicht überliefert waren, schuf man sie

aus der Idee, welche man sich von seiner Persönlichkeit gemacht hatte. Im vierten Jahrhundert nahm die Sitte der Literaturporträts ihren Anfang und erreichte ihre Blüte an den Sitzen der Gelehrsamkeit zu Alexandria und Pergamon. Der Tragödiendichter Theodektes, gestorben um 334, baute sich einen Grabbau am Wege nach Eleusis und schmückte ihn mit den Bildnissen berühmter Dichter, beginnend mit Homer; Ptolemäos Philopator baute dem Homer einen Tempel in Alexandria und stellte darin die Statue des Dichters auf. Das Homerbild ist natürlich aus der Phantasie geschaffen, doch eine leibhaftige Individualität. Eine Tiefe der Charakteristik liegt in den durchfurchten Zügen und den in leiblicher Blindheit verkümmerten Augen, der seherischen Hebung des Kopfes, dass man Ilias und Odyssee in diesen Zügen zu lesen glaubt.



Homer. Neapel



Hellenistisches Porträt (sog. Seneca). Neapel.

In den Augen des Homerkopfes ist ein pathologisches Element zur Individualisierung verwertet worden. Ein anderes Bild, auch eine Fiktion, der Äsop der Villa Albani ist ganz auf der Grundlage eines abnormen Körpers aufgebaut: ein Krüppel, wissenschaftlich korrekt wiedergegeben, mit ausgebogenem Rückgrat, so dass der Leib in die Höhle des Thorax tritt; auf dem zurückgebliebenen Körperchen ein voll ent-

wickelter, doch auch krankhaft entstellter Kopf. Aber eine Stirne voll Geist und ein Auge voll Schärfe und doch wieder voll funkelnder Lustigkeit, genau wie man sich den Fabeldichter denken mag.



Sog. Menander. Vatikan.

Inzwischen war mit Alexander aufgekommen, das Gesicht zu rasieren; die Sitte gewann zuerst in den höfischen Kreisen Boden, obenan bei den Diadochen. Deren Bildnisse sucht man mit Hilfe ihrer Münzbilder zu identifizieren. Man blättre die Münzwerke selbst durch und man wird seine Freude haben an dieser ungeschmeichelten Wiedergabe auch der vom attischen Profil entferntesten Königsköpfe, wie etwa des Euthydem von Baktrien. Anschauung eines hellenistischen Herrscherbildes, aber im heroischen Typus einer statua Achillea, wie Lysipp den Alexander gebildet hatte, gibt uns eine Grossbronze vom Esquilin. Auch die anderen Typen für Fürstenbilder wurden festgestellt, die Panzerstatue, das Reiterbild; daneben, alles übrigens in Fortbildung des längst Geschaffenen, Stand- und Sitzbilder fürstlicher Frauen, letztere werden repräsentiert durch die sog. Olympias Torlonia.

Die Sitte des Rasierens griff allmählich auch in weiteren Kreisen Platz, unter den frühesten Beispielen, die wir nachzuweisen vermögen, befinden sich die Dichter der neueren Komödie, Menander und Posidipp. Jener liegt in einem Reliefmedaillon vor; Statuen von ihm hat man in wiederholten Anläufen nachzuweisen versucht, es handelt sich jedesmal um namhafte Spezimina der in Rede stehenden Porträtklasse. Von Posidipp haben wir ein beglaubigtes Sitzbild.[1])

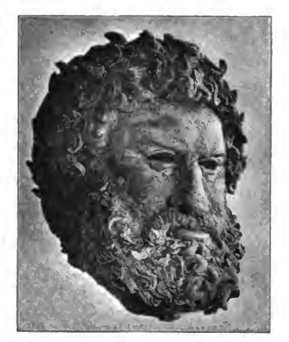
Was aber war aus den Athletenstatuen geworden? Wieder und wieder hören wir von Künstlern, welche mit deren Anfertigung einen Teil ihrer Arbeiter beschäftigten; nicht dieses allein, sondern auch künstlerisch arbeiteten sie an der Aufgabe weiter. Zeugen sind die wenigen Reste, welche wir von den einst so zahlreichen Siegerstatuen übrig haben. Von einem solchen Erzbilde zu Olympia, welches gewaltsam von seinem Postamente entfernt wurde, blieb der rechte Fuss abgebrochen zurück; es verlohnt, diesen Fuss mit dem des praxitelischen Hermes zu vergleichen, um inne zu werden, was gemeine Natur ist gegen schöne Natur. Von einem anderen Olympioniken fand sich der Kopf. Man sieht ihm an, dass die ganze Institution der Athletik

[1]) Porträt: Bernoulli, Griech. Ikonographie 1901. Euthydem: J. Six, Röm. Mitt. 1894, 107 Taf. 5. Grossbronze: Helbig, Führer n. 1114. Olympias: Milani, Röm. Mitt. 1891, 326.

einen Wandel durchgemacht hat. Einst das wichtigste Mittel, um wahrhaft vornehme Charaktere, schönundgute Männer herauszubilden, wurden die Kampfspiele jetzt in ihr Gegenteil verkehrt und der Gegenstand einseitiger und untergeordneter Virtuosität.



Bronzestatue eines Faustkämpfers. Rom.



Kopf eines Faustkämpfers. Olympia.

Solch ein Virtuose des Faustkampfes nun steht in dem Kopfe aus Olympia vor uns, ohne Zweifel ein Meister in seiner Spezialität. Wer gegenüber solchem Wandel der Zeiten den Humor bewahrt, wird seinen Genuss haben an der Echtheit dieser Physiognomie. Ein Stück Kulturgeschichte steckt in diesem Kopfe, und so hat der Künstler, der ihn modellierte, wieder ein Meisterstück hingestellt. Noch eine Stufe tiefer steigen wir hinab, um uns mit dem Faustkämpfer vom Esquilin zu befreunden. Eben hat er den letzten Schlag mit den eisenbewehrten Fäusten getan, ihm selbst rinnt das Blut am misshandelten Körper, er fällt auf den nächsten Sitz und blickt matt zu seiner Umgebung auf, Nase und Zähne eingeschlagen, tiefe Narben in den Schultern: ein moderner Herkules, dem freilich zum „ruhenden Herakles“ nicht weniger als das Beste fehlt, die tragische Weihe.[1])

Die intensivere Berührung der Griechen mit den Barbaren lenkte auch die Aufmerksamkeit der Künstler, deren Beobachtungsgabe und Darstellungsvermögen den

[1]) Bronzefuss: Furtwängler, Olympia Erg. IV n. 3. Kopf: eb. IV n. 2. Schrader, Berl. Winckelm. Progr. 1900, 18. Faustkämpfer: Helbig, Führer n. 1113. Schrader, a. O. 20.

höchsten Punkt der Ausschärfung erreicht hatte, nachdrücklicher auf das Problem, diese Völkertypen ethnographisch richtig zu bilden. Um 350 erschien in der Porträtstatue des Mausolos der erste Versuch monumentaler Barbarendarstellung, zweites Beispiel ist der Pädagog der Niobiden. Erst der Hellenismus brachte den Zweig zur Blüte, an Gelegenheit fehlte es nicht. Die zwei Hauptpflegestätten der Wissenschaft und Kunst, Alexandria und Pergamon, traten auch auf diesem Gebiete führend auf; unter den Denkmälern der einen überwiegt das Porträt und das Genre, in denen der anderen das monumentale Historienbild.



Weiblicher Bronzekopf. Neapel.

Ein Porträtkopf in Bronze zu Neapel, äusserlich auffallend durch die ihn rings umrahmenden freifallenden gedrehten Locken, stellt deutlich keine Griechin vor, sondern eine Barbarin. Man wird auf dem rechten Wege sein, wenn man seine und seiner Inhaberin Heimat in Alexandria sucht; der Lockenkranz erinnert geradezu an die Perücken der alten Ägypter. Aber es ist nicht ägyptische Kunst, welche den Kopf gestaltet hat, sondern griechische; hellenisiert, hellenisch veredelt, der Kopf einer Ägypterin, einer Alexandrinerin, ist er ein hervorragend wertvoller Vertreter des alexandrinischen Hellenismus. Monumentale Barbarenfiguren aus dem alexandrinischen Kunstbezirk fehlen; dafür quillt uns von dort ein Gewimmel drolliger Gestalten entgegen, wie es eben nur in einer Weltstadt an das Licht zu treten vermag. Denn das bunteste Völkergemisch trieb sich in den Strassen Alexandrias durcheinander, Griechen und Syrer, Ägypter und allerlei Afrikaner. Und die Künstler, welche das Bedürfnis der Residenz versammelte und erzog, blieben nicht blind gegen die hier in unerschöpflicher Fülle sich darbietenden Motive, dankbare Gegenstände für dies Geschlecht von Charakteristikern. Es begreift sich, dass es mehr die Kleinkunst, das Reich des Nippes in Bronze- und Terrakottafigürchen war, welche in diesen Genrebildern schwelgte. Zahlreiche Denkmäler der Art werden aus dem Boden Alexandrias gegraben, und die Gattung einmal erkannt findet sich auch in Europa manches durch den alexandrinischen Export verstreutes Stück. Unter den Bronzen kommt der Negerknabe als Strassenverkäufer und als Strassenmusikant vor. Besonders bemerklich aber machen sich die Pygmäen, Angehörige eines afrikanischen Stammes, in der Kunst als lächerliche Kämpfer auftretend, wie sie Homer im Kriege mit den Kranichen geschildert hatte, so nun auch vor den Krokodilen in ängstlicher Flucht.[1])

[1]) Porträtkopf: Lucas, Jahrb. 1900, 39. Afrikaner: Michaelis, Jahrb. 1897, 49. Collignon, Sculpt. II 568. Pygmäen: Anzeiger 1892, 52, 80.



Krokodil und Pygmäen. Wandmalerei aus Pompeji. (Presuhn.)

Höheres haben die für Pergamon arbeitenden Künstler im Gebiete der Barbarendarstellung geschaffen. Allerdings klafft zwischen dem Maussolosbild und den Weihgeschenken des ersten Attalos eine Lücke, die wir einstweilen nicht auszufüllen vermögen; doch wird der weitere Fortschritt unserer Erkenntnisse auch diese Lücke schliessen. Es war, wie wir hörten, der Sieg über die Galater, welcher jenem Fürsten die Veranlassung gab, die Unterlegenen im Rahmen seiner Anatheme auf Pergamon und zu Athen darstellen zu lassen. Hier ist der Keltentypus im Sinne der Grossplastik ausgearbeitet worden. Nackt gingen sie in den Kampf; so, oder auch mit dem sonst von ihnen getragenen Mantel versehen, wurden sie dargestellt, übrigens mit dem gewundenen Halsring, Schild und Schwert, dem schnurrbärtigen Barbarengesicht und struppigem Haupthaar. Von dem athenischen Weihgeschenk glauben wir, wenn nicht Reste, so doch Nachbildungen einzelner Bestandteile zu besitzen, eine lange Reihe Verwundeter, Zusammenbrechender, endlich Sterbender und Toter, Gallier und Perser, Amazonen und Giganten. Künstlerisch bedeutender aber sind zwei berühmte Einzelwerke, welche nach Gegenstand und Kunstart, Material und Technik zu der pergamenischen Kunst in engstem Bezug stehen, der sterbende Gallier vom Kapitol, den Feindeshand in die Brust traf, die aufgestützte Hand hält den Oberkörper eben noch aufrecht, der Kopf hängt kraftlos vornüber; und die Galliergruppe Ludovisi. Die Niederlage seines Volkes will der Galater nicht überleben, doch auch sein Weib nicht in die Hand der Feinde fallen lassen. So hat er erst sein Weib erstochen, welches bereits im Tode hinsinkt; zuletzt stösst er sich selbst das Schwert hinter das Schlüsselbein, um auf seinem Schild und mit seinem Weibe zu fallen. Sittliche Grösse atmet auch aus diesem Bilde, die vorchristliche Sittlichkeit in dem Barbar in rücksichtsloser Schroffheit sich aussprechend. Und jede seiner stählernen Muskeln legt Zeugnis ab von der Bewunderung der Griechen für solche Gestalten. Nicht so wild in der Auffassung und weicher stilisiert ist ein Gallierkopf aus Ägypten. Wiederum den



Sterbender Gallier. Kapitol.



Gallier mit seinem Weib. Gruppe aus Villa Ludovisi. Rom.

Pergamenern stilverwandt repräsentiert einen anderen Barbarentypus der Florentiner Messerschleifer mit seinem Kosakenschädel.[1])

Das Gebiet des Pathetischen war seit Anfang des vierten Jahrhunderts zuerst in der Malerei mit Erfolg angebaut worden; schon damals scheute der Künstler nicht vor dem Äussersten zurück. Danach ist die Plastik auch in diese Arbeit eingetreten, und wetteifernd vollenden die verschwisterten Künste das erfolgreich Begonnene.

Ein aufgeregtes Leben arbeitet in den Gestalten aus diesem Zeitraum; Darstellung der Bewegung ist in der hellenistischen Kunst immer in einem gewissen Grade pathetisch. Glänzendes Beispiel aufgeregter Gestalten, doch ohne eigentliches Pathos, sind die kolossalen Rossebändiger auf dem Monte Cavallo. Man

---

[1]) Gallierkopf: Schreiber, Gallierkopf zu Gize 1896.

muss sie sich in echt hellenistischer, das heisst hier einen orientalischen Typus brillant hellenisierender Weise als Portaldekor denken, wie es in der babylonisch-assyrisch-persischen Kunst die grossen Torstiere und die ihnen sich anschliessenden Reliefdarstellungen aus dem Hofleben gewesen waren, in welchen das Führen der königlichen Pferde eine besondere Rolle spielte. Ein verwandter Typus war Herakles mit den Rossen des Diomedes.



Schlafende Eumenide (Medusa Ludovisi). Rom.



Kopf eines Leidenden (sog. Alexander). Florenz.

Konzentriert lebt die Erregung in den Köpfen. Wie ein Sturmwind, hat man gesagt, ist in die Köpfe gefahren und hat sie alle herumgeworfen. Sie werden zur Seite geneigt, der Blick geht schräg nach oben, die Brauen ziehen sich herab, legen sich auf das Auge, aber der gehobene und zugleich zusammengepresste Stirnmuskel hebt auch die inneren Winkel der Brauen. Die Mundwinkel ziehen sich herb abwärts, über der Stirn sträubt sich das Haar und wogt wie an Alexanders Kopf; etwas vom Alexandertyp haben die meisten Köpfe, das ist Stil. Das aufgeregte Muskelspiel ist nicht bloss Ausdruck von dramatischem Pathos, sondern auch wieder etwas wie Stil. Freilich sind pathetische Aufgaben besonders oft behandelt worden, aber auch ausserhalb des dramatisch-pathetischen Gebietes begegnen die beschriebenen Züge einzeln oder vereinigt, wodurch denn die Erklärung manchmal erschwert wird. Akzentuierte Stimmung ist natürlich in allen beabsichtigt.

Noch nicht eigentlich dramatische Gruppe, nur eine geschlossene Statuenreihe bildete Danaos mit seinen Töchtern, er mit gezücktem Schwert zum Morde der Verlobten aufrufend, sie das abgestufte Echo seiner entfachenden Worte. Wiederum nicht

eine Katastrophe, in diesem Falle einen Augenblick der Spannung vergegenwärtigt die Gruppe der schlafenden Eumeniden, aus welcher uns in der „Medusa Ludovisi“ ein wertvoller Rest erhalten blieb. Dramatische Gruppen selbst gab es von packender Gewalt und erhabener Schönheit; auch von ihnen haben wir nur Bruchstücke. Ergreifend pathetisch, dabei das vollendetste Meisselwerk, ist der Kopf des „sterbenden Alexanders“, mit der Hauptvertreter der Gattung, der vollkommenste Ausdruck tiefsten Leidens.

Bleibt uns dessen Ursache verborgen, so lässt sich das ursprüngliche Ganze wiedergewinnen für die Gruppe der Skylla, welche Gefährten des Odysseus gepackt hat; von deren schmerzvollen Köpfen haben wir Anschauung. Ebenso von Dirke, da sie an den Stier gefesselt dahingeschleift werden soll. Marsyas, ein mit Schilfrohr bestandener kleinasiatischer Fluss, bricht aus einer Felsgrotte hervor: das Wasser entfliesse dem Schlauch des Marsyas, sagten die Leute. Der Silen, eben Marsyas, habe mit seinen Rohrflöten sich vermessen, mit Apollons Kithara in Wettkampf zu treten; dem Besiegten liess der Sieger die Haut abziehen und diese in der Felsgrotte aufhängen. Den Wettkampf darzustellen berufen wählte die Kunst, zuerst Zeuxis, den Augenblick nach der Entscheidung; Marsyas, an den nächsten Baum gebunden, erwartet die Vollziehung des Urteils, ein Knecht wetzt knieend das Messer. Die ganze Szene mit Apollon und einigen Nebenpersonen haben spätere Reliefs bewahrt; von den Hauptpersonen kommen statuarisch vielleicht Apollon, sicher der am Baum hängende, mit Stricken angebundene Marsyas, der arme Schächer vor, und der hockende „Schleifer“, welcher mit frohem Henkersblick zu seinem Opfer aufschaut; wegen seines Barbarenkopfes erwähnten wir ihn bereits. Vielleicht dieselbe Szene war in dem einen Giebel von Luni dargestellt, im andern der Tod der Niobiden, und das im entwickelsten Verismus der hellenistischen Kunst.[1])

Das Genre, der Mutterschoss aller Menschengestaltung, hat sich nie ganz unterdrücken lassen und in Zeiten so frei schaltender Kunst wie unsere Epoche auch sich ausleben dürfen. Mitunter kann man über die Zurechnung im Zweifel sein; das sitzend die Sandale abstreifende Mädchen könnte wohl eine Nymphe sein. Bereits aber begegneten uns so anmutige sichere Genrestücke wie das mit der grossen Gans spielende Knäbchen, daneben kann das kleine Mädchen genannt werden, das mit verlangendem Blick nach einem hochhängenden oder neckend hochgehaltenen Apfel greift. Auf dem Felde des Genre bot sich nun dem Realismus Gelegenheit zu reicher Ernte. Hatte uns die Vorblüte den edelgebildeten Dornauszieher geschenkt, wie anders erscheint das Motiv jetzt, ein draller Junge, wie er nur von der Dorfgasse oder Hutte gegriffen werden mag. Dann die Murilloschen Buben, die über ihr Spiel entzweit sich in die Haare geraten. Das Landleben in allen seinen Zweigen wurde durchgespürt und ausgeschöpft: da ist der Jäger mit seiner Jagdbeute; der Angler, der balancierend auf dem Uferrand sitzt, gespannt nach dem jetzt anbeissenden Fisch hinabblickend, gleich

---

[1]) Rossebändiger: Furtwängler, Meisterwerke 128. Petersen, Röm. Mitt. 1900, 310. Danaïden: Helbig, Führer n. 520. 580. 581. Bulle, Einzelverkauf n. 1432. Medusa Ludovisi: eb. n. 910. Sterbender Alexander: Friedrichs-Wolters, Bausteine n. 1419. Amelung, Führer n. 151. Skylla: Farnell, Journ. hell. 1891, 52. Helbig n. 68. Einzelverkauf n. 555. Dirke: Bulle, Röm. Mitt. 1893, 246. Marsyas: Furtwängler, Glypt. n. 280. Bulle, Einzelverk. n. 1441. Luni: Milani, Mus. ital. I 1884, 89 Tav. 3—7. Martha, l'art étr. 326 Fig. 222. 223. Wickhoff, Genesis 29.



Angler. Als Brunnenfigur verwendet. Neapel.

schnellt er die Angel hoch; allerlei andere Fischer, zum Beispiel ihren Fischkorb zu Markte tragend; ähnlich die alte Bäuerin, ein Lamm hinschaffend. Alle geben ungeschminkt die grobe Natur wieder, die abgearbeiteten Glieder, das runzliche Alter, bis zum stierblickenden Elend. Den Abschluss der veristischen Reihe bilde die trunkene Alte des Myron von Theben.[1])

Längst begnügten sich die griechischen Künstler nicht mehr mit der plastischen Verkörperung der Geister der Natur, längst haben sie begonnen, auch deren äussere Erscheinung unmittelbar wiederzugeben; wie denn auch die Landschaftsmalerei nun in selbständiges Leben trat.

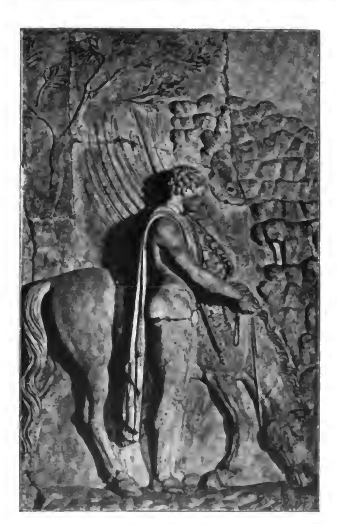
So ganz hat die Angabe der Szenerie kaum je gefehlt. Selbst die Personikationen der Natur mussten doch auf irgend einem Boden sich bewegen, die Tritonen waren nur im Wasser schwimmend darzustellen. In dieser Richtung hat gleich zu Beginn der Diadochenzeit Eutychides in vergoldeter Bronze ein grosses Werk geschaffen, die turmgekrönte Stadtgöttin von Antiochia am Felshang des Silpiosberges sitzend, Ähren in der Rechten; zu ihren Füssen taucht der jugendliche Orontes aus seinem Flusse. Unter Vorgang von Malerei und Reliefbildnerei entwickelte auch die Rundplastik die Szenerie mehr, wenn Perseus die Andromeda von der Felswand löst und sorgsam herabgeleitet, wenn Polyphem vor seiner Höhle von Odysseus trunken gemacht wird; so sehen wir Pan neben Daphnis auf felsigem Sitz, den rauhen Lehrer neben dem zarten Knaben, oder den Endymion, die Ariadne auf ihren Felsenbetten in unruhigen Träumen. Solche Skulpturen können nur im Freien aufgestellt worden sein, es entstand Landschaftsgärtnerei mit dekorativ eingeordneten Marmorn.[2])

Den Anfang direkter Landschaftsdarstellung machte die Malerei, zunächst freilich nur den Dienst von Hintergrundsmalerei zu leisten bemüht; sie will die handelnden

[1]) Kleines Mädchen: Herodas, Mimiamb. IV 27. Dornauszieher: Robert, Amali 1876, 124; Mon. X 30. Buben: Brunn-Bruckmann n. 54. Jäger: Hermann, Anz. 1894, 173. Fischer: Helbig, Führer n. 601. 378. Bäuerin: eb. n. 602. Myron: Furtwängler, Glypt. n. 437. Watzinger Ath. Mitt. 1901, 2.

[2]) Antiochia: Helbig, Führer n. 382. Arndt, Einzelverk. n. 1480. Andromeda: Friederichs-Wolters, Bausteine n. 1559. Polyphem: Helbig n. 127. Daphnis: Amelung, Führer n. 59. 104. Endymion: Brunn-Bruckmann n. 510. Ariadne: Helbig n. 218.

Personen, welche immer noch die Hauptsache bleiben, in ihrer wirklichen Umgebung zeigen, nicht mehr bloss in dem engen und ideellen Rahmen der tektonischen Bildumgrenzung. Daher kommt es, dass es sich anfangs auch mehr um Architekturbilder handelte; die freie Natur aber machte ihr Recht zunehmend geltend. Schon zu Anfang des vierten Jahrhunderts begann diese malerisch landschaftliche Szenerie in das Relief überzugehen; es genüge, die den Nymphen geweihten Reliefs mit der Felsgrotte des Pan anzuführen. Zur vollen Ausbildung gelangte die Relieflandschaft erst in der hellenistischen Zeit. Zunächst ward die Landschaft durch Bäume bezeichnet, wie im Fries des Lysikratesdenkmals. So geistvoll wie sein korinthisches Kapitell und die krönende Akanthusblume ist auch dies Satyrspiel der „Bestrafung der tyrrhenischen Seeräuber" komponiert, die Figuren weitständig in viel Feld und mit wehender Draperie, wie in den Reliefs am Mausoleum. Zwischen Mischkrügen sitzt Dionysos jugendlich schön, göttlich lässig, mit seinem Panther spielend, seitab aber ist der Kampf entbronnen, von den Bäumen brechen die Satyrn die Knüppel, die Seeräuber aber fliehen, springen ins Meer, wandeln sich in Delphine.



Bellerophon, den Pegasus tränkend. Rom.

Dann aber haben die Maler den Luftraum wahrgenommen über den Häuptern der handelnden Personen, wir finden ihn wieder in den Relieflandschaften eingeschlossen die mit Architekturen, noch mässig im kapitolinischen Asklepiosrelief mit dem drapierten Thrasyllosdenkmal im Hintergrund, und im „Triumph Apollons über Marsyas", reichlicher im Herosrelief von Pergamon, vollends im Münchener Kultrelief mit altem Baum und Vorhang, sowie im athenischen Interieur mit fünf Figuren.[1])

Den genannten Relieflandschaften schliesst sich sodann die Gattung der hellenistisch-römischen „Reliefbilder" an, die schon technisch eigentümlich, nämlich nicht aus der Marmortechnik, sondern aus der Plastik im engeren Sinne geboren ist; ihre Formgebung beruht nicht auf Meisseln sondern auf Modellieren und Metallbilden. Die erhaltenen Exemplare freilich sind Marmorreliefs; also die alte Abhängigkeit des Steinvom Metallrelief in neuer Wieder-

[1]) Malerei: Wörmann, Die Landschaft in der Kunst der a. Völker 1876. Lysikratesrelief: Petersen, Röm. Mitt. 1900, 157. Asklepios: Amelung, eb. 1894, 75; 1901, 258. Apollon: Petersen, eb. 1891, 373. Heros: Lechat, Bull. hell. 1889, 509 Taf. 9, 1. Kultrelief: Furtwängler, Glypt. n. 206. Interieur: Kekulé, Anzeiger 1893, 77; 1895, 107.

kehr. Inhaltlich stellen sie sich infolge reicherer Entfaltung der Szenerie fast als Landschaften mit Staffage dar, meist heroischer bisweilen idyllischer. Als Beispiel geben wir „Bellerophon den Pegasus tränkend".[1])

Eine Sonderklasse der Reliefkunst machen die skulpierten Sarkophage aus, dergleichen wir schon öfter, vorzugsweise im Gebiete der ostgriechischen Kunst begegneten, anfangs jonischen, seit Phidias Zeit mehr attischen Charakters. An der Spitze der hellenistischen Sarkophage schreitet der bei Besprechung des Alexanderbildnisses erwähnte prachtvolle aus Sidon mit seinem reichen Ornament und den polychromen Kampf- und Jagdszenen; als ein zweites bedeutendes obwohl jüngeres Beispiel nennen wir den Wiener Sarkophag mit Amazonenkämpfen, wie denn heroische Szenen dauernd bevorzugter Schmuck für Steinsärge blieben. Da die Kompositionen, meist tragischen Gehaltes und pathetischen Stils, in Beziehung zu den Schöpfungen der Maler standen, so sind sie uns ähnlich wertvolle indirekte Zeugnisse für die verlorenen Gemälde, wie in den älteren Zeiten die Vasenmalereien.[2])

---

[1]) Reliefbilder: Schreiber, Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani 1888; Hellenistische Reliefbilder 1894; Jahrb. 1896, 78. Courbaud, Bas-relief Romain 1899, 282. Springer-Michaelis, Handbuch I 1901, 268. Furtwängler, Glyptothek n. 260. Vergl. unter Augustus.

[2]) Sarkophage: Matz, Arch. Zeitung 1872, 11. Petersen, Röm. Mitt. 1900, 351 Anm. Amazonensarkophag: Robert, Sarkophagreliefs II 76 Taf. 27.



Dritter Teil. Die Zeit der Römer.



Juppiter.
Aus Otricoli. Vatikan.

Das Altertum mündete in das römische Weltreich aus. Die auch geistig zusammenstrebende Welt wurde durch die harte Hand des Imperialismus zur Einheit geführt: eine Kultur, die griechische, ein Reich, das römische, eine Religion, die christliche.

Mit der Kultur der römischen Zeit war auch ihre Kunst die hellenistische, späthellenistische. Die herrschende Nation gab wohl die Aufträge, welche vom Geist der Römer Zeugnis ablegen; aber die Ausführung, die Kunst, lag nach wie vor in griechischen Händen, und wenn Nichtgriechen an der Weltkunst mitarbeiteten, so geschah es in untergeordneter Stellung oder sie waren nicht bloss im Handwerk, sondern auch in ihrem Kunstsinnen hellenisiert, Griechen geworden, wie wir solchen Hellenisierten unter den Künstlern schon früher begegneten.

Die griechische Kunst aber hatte auf dem festen Grunde ihres geschichtlichen Aufbaues gerade in der hellenistischen Zeit eine Fülle des Vermögens gewonnen, welche sie befähigte, alle an sie herantretenden Aufgaben zu lösen. Man darf sagen, für jede Idee lag die Form bereit. Dabei blieb die Möglichkeit neuer Kombinationen und die Eigenart der künstlerischen Handschrift jeder Generation.

Erste Periode. Die Republik.

Rom übernahm die griechische Welt. Schlag auf Schlag fielen die Städte in seine Hand, und die Triumphatoren führten reiche Beute von Kunstwerken in die bald einzige Stadt des Mittelmeergebietes. 212 nahm Marcellus die letzte und blühendste Griechenstadt Siziliens, Syrakus, 210 Q. Fulvius Flaccus Capua, 209 Q. Fabius Maximus Tarent; in der Beute befand sich der kolossale Herakles des Lysippos. 197 triumphierte T. Quinctius Flamininus über König Philipp von Makedonien, nachdem er ihn

in der Schlacht von Kynoskephalä besiegt hatte; drei Tage dauerte sein Triumphzug: zwei beanspruchte allein das Einbringen der Kunstwerke, am ersten Tage wurden die Erz- und Marmorstatuen, am zweiten die kostbaren Vasen aufgeführt. 187 brachte M. Fulvius Nobilior die Kunstschätze Ambrakias, der einstigen Residenz des Pyrrhus von Epirus, darunter 230 marmorne, 285 Erzstatuen, unter anderem die Gruppe der neun Musen, welche in einem eigens erbauten Tempel Aufstellung fanden. 189 triumphierte L. Cornelius Scipio über König Antiochus, 167 besiegte L. Ämilius Paullus den Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Wieder dauerte der Triumph drei Tage, am ersten fuhren 250 Wagen mit Statuen und Gemälden auf; unter den Statuen war eine Athena des Phidias.

Besonders entscheidende Ereignisse brachte die Mitte des Jahrhunderts. 148 unterlag der falsche Philipp von Makedonien, das Land ward römische Provinz. In der Beute befand sich die lysippische Reitergruppe aus Dion (*turma Alexandri*). Der Sieger, Metellus Macedonicus, errichtete auf dem Marsfeld das weite Peristyl, welches die zwei Tempel des Juppiter und der Juno umschloss. Auch Metellus brachte wieder einen Architekten mit, Hermodor aus dem cyprischen Salamis, der den Juppitertempel ausführte und ausserdem den Marstempel des Brutus Galläcus (133); in diesem fanden die Bilder des Ares und der Aphrodite von Skopas Platz. 146 fiel die grosse Rivalin im Westmeer, Karthago, und in Griechenland Korinth. 133 gewann Rom durch das Testament Attalos' III. das Reich von Pergamon mit einer Fülle asiatischen Reichtums. Weiterhin wurden die mithridatischen Kriege von grosser Bedeutung, 86 nahm Sulla Athen und plünderte Delphi, Olympia und Epidauros, in Kleinasien ergriff die Kunstwut das ganze römische Heer. 68 triumphierte Lucullus, welcher selbst eine schöne Kunstsammlung anlegte und sich als Förderer gleichzeitiger Künstler verdient machte. Pompejus stürzte das pontische Reich; in der Beute war die grosse königliche Gemmensammlung vorzüglich kostbar. Endlich musste auch die letzte Stadt, welche Rom schliesslich noch die Wage zu halten versuchte, der grosse Handelsplatz des Ostens, Alexandria, sich beugen.

Wie nun Rom sich zusehends zum Mittelpunkt der Welt erhob, wohin aller Blicke sich richten mussten, das lehrt recht deutlich der Kultus, welcher der Stadt und ihrem Gott nun geweiht ward, zuerst im Osten. Smyrna und Alabanda rühmten sich, der Stadt Rom Tempel erbaut zu haben (195 und 170); Antiochos Epiphanes begann zu Antiochia dem Juppiter Capitolinus einen glänzenden Tempel zu bauen.[1])

Die griechische Kunst im Dienste Roms.

Nicht in einem Tage ward Rom gebaut, noch auf einen Tag die Welt ihm untertan. Noch hatten manche Städte, Priestertümer und Könige Frist, in Unabhängigkeit von Rom Werken der Kunst das Leben zu geben.

Baukunst.

In erster Linie steht der Neubau des gewaltigen Apollontempels zu Didyma bei Milet mit seinen zehn Säulen Front und seiner reichen dekorativen Skulptur. Daneben

[1]) Kunstraub: Völkel, Über die Wegführung der Kunstwerke aus eroberten Ländern nach Rom 1798. Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik[4] II 416, 2.

sind manche andere Orte von baugeschichtlichem Interesse zu nennen. Magnesia am Mäander war anfangs des vierten Jahrhunderts nach Leukophrys verlegt und es war alsbald dem dortigen Artemisheiligtum eine hallenumsäumte Agora mit kleinem Tempel des Zeus Sosipolis vorgelegt worden; jetzt nun wurde der grosse, oktastyle und diptere Artemistempel selbst neugebaut und durch Wegnahme des inneren Säulenkranzes in einen Pseudodipteros umgeschaffen, den ersten seiner Art. Das geschah durch den hervorragenden Architekten Hermogenes, der auch in Teos den Dionysostempel neu baute, in den ebenfalls von ihm erdachten eustylen Verhältnissen; dabei liess er das im dorischen Stil bereits vorbereitete Material wegen des rein nicht lösbaren Problems der dorischen Komposition umarbeiten und baute den Tempel jonisch. Etwa um dieselbe Zeit mag auch der Dionysostempel zu Knidos entstanden sein.[1])

Schöpfer des Glanzes von Pergamon ward Eumenes II. (197). Die Stadt wurde auf dem neumodischen grossen Fuss angelegt, doch die Akropolis mit den bedeutendsten Denkmälern ausgestattet, sie verteilten sich malerisch auf die von der Bergkuppe herabsteigenden Terrassen. Die erste trug den Poliastempel, dessen Hof sich also an die Böschung der Kuppe lehnt; hier ward an zwei Seiten des Hofes ein Hallenbau herumgeführt, dessen Obergeschoss der Bibliothek vorlag, der berühmten Rivalin der alexandrinischen. Der 50 Fuss lange Hauptsaal war an drei Seiten mit den fortlaufenden Repondituren besetzt, welche vor der Mitte der Hauptwand unterbrochen wurden durch das hier aufgestellte hohe Marmorbild der Athena, eine Nachbildung der Parthenos des Phidias; Büsten von Homer, Alkäos, Herodot und anderen schmückten die Repondituren. Die nächsttiefere Terrasse ward zu einem weiten Platz ausgebildet, auf dessen Mitte sich der Riesenbau des Zeusaltars erhob, welcher danach unter die sieben Wunder der Welt gerechnet wurde. Wiederum eine Bergstufe tiefer folgte die Terrasse des Theaters mit einem jonischen Tempel.

Eumenes liess auch ausserhalb Pergamons bauen, in Ilion einen neuen Athenatempel mit skulpierten Metopen, dessen Reste in Material, Stil und Technik mit den pergamenischen Baudenkmälern übereinstimmen; ferner in Assos und in Athen, hier am Südfusse der Akropolis die nach ihm benannte *porticus Eumenia.* Attalos II. (159) hat in Tralles einen Palast und in Athen am Markt eine grosse Halle gebaut.[2])

Ziemlich gleichzeitig Pergamon, und ähnlich auf Terrassen an eine Bergkuppe gebaut, entstand Ägä in der Äolis mit Mauern und Tempeln, Warenhaus und Markthallen.

Delos, seit Ende des dritten Jahrhunderts zu einem Hauptplatz für den Handel zwischen Italien und dem Osten sich entwickelnd, 166 vom römischen Senat an Athen überwiesen und zum Freihafen erklärt, erreichte seine höchste merkantile Blüte.

[1]) Didymu: Haussoulier, Anzeiger 1897, 63. Pontremoli-Collignon, Pergame 218. Magnesia: Humann Kern, Ath. Mitt. 1891, 264. Kekulé Kern, Anzeiger 1894, 76. Heyne, eb. 85. Teos: G. Hirschfeld, Arch. Zeit. 1875, 23. Knidos: Benndorf, Reisen in Lykien 1884, 13.

[2]) Pergamon, Stadtmauer: Conze-Schuchhardt, Ath. Mitt. 1899, 97. Poliastempel: Bohn, Altertümer von Pergamon II 1885. Pontremoli-Collignon, Pergame 99. Zeusaltar: Puchstein, Berl. Ak. Sitz. 1888, 1231; 1889, 323; Beschreib. d. Skulp. v. Perg. I 1895. Schrader, Berl. Ak. Sitz. 1899, 612; Jahrb. 1900, 97. Tondeur-Trendelenburg, Gigantomachie 1884. Pontremoli-Collignon 59. Theaterterrasse: Altertümer IV 1896. Pontremoli-Collignon 163. Ilion: Schuchhardt, Schliemanns Ausgrab. 1891, 105 Fig. 94. 95. Porticus Eumenia: Dörpfeld, Ath. Mitt. 1892. 450. Attalos II.: Wilcken bei Pauly-Wissowa II 2168. Halle: Mylonas, *Πρακτικά* 1899, 70 Taf. 1. 2. Ägä: Bohn, Altertümer von Ägä 1889.

Anfangs des vierten Jahrhunderts war ein neuer Apollotempel erbaut worden, sowie zu Anfang des zweiten der grosse Hallenbau Philipps von Makedonien. Der Freihafenzeit gehören die Hafenbauten, ferner Hallen für den kaufmännischen Verkehr, mehrere Propyläen, die Prozessionsstrassen und Plätze mit zahlreichen an ihnen gereihten Anathemen, die Verwaltungsgebäude und Gesellschaftshäuser, endlich die Wohnhäuser der auf der Insel Ansässigen.

Auf Kreta erhielt das alte Pythion von Gortyna in hellenistischer Zeit einen Vorraum, dessen Fassade um 200 pseudoprostyl verziert wurde, das will sagen, mit Halbsäulenarchitektur.



Palästra zu Pompeji. Im freien Raum die Basis des Götterbildes.

In Athen wurde nach jahrhundertelanger Ruhe der Riesenbau des pisistratischen Zeustempels durch Antiochos Epiphanes wieder aufgenommen; Vitruv hebt mit sichtlicher Genugtuung die Tatsache hervor, dass der König nicht einen Griechen, sondern einen römischen Bürger zur Leitung des Baues berief, den Cossutius, und er rühmt den „grossen Fleiss und die hohe Wissenschaft, womit der Architekt seiner grossen Aufgabe gegenübertrat. Vor Zeiten als dorischer Tempel geplant, wurde er jetzt den veränderten Anschauungen entsprechend in korinthischem Stil weitergeführt, aber auch diesmal nicht vollendet.[1])

[1]) Delos: Ausgrabungen Homolles. Bürchner bei Pauly-Wissowa IV 2459. v. Schöffer, eb. 2494. Kreta: Halbherr, Mon. Lincei 1890, 5. Cossutius: Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II 349. Frazer, Paus. II 181.

Italien bietet ein paar Podiumtempel, zu Akragas das sog. Oratorium des Phalaris und zu Pästum den kleinen korinthisch-dorischen, genannt della Pace, sodann aber Pompeji. Da sieht man wie im zweiten Jahrhundert die Pompejaner, die Stadt hatte italische, oskische Bevölkerung, einer schönen Blüte sich erfreuten und wie sie nicht zurückblieben in dem durch die ganze Welt gehenden Bemühen, den Stand der öffentlichen und privaten Lebenshaltung zu erhöhen, und zwar im Sinne der griechischen, zur Weltkultur erhobenen und dementsprechend erweiterten, also der hellenistischen Zivilisation. Den Hof ihres altdorischen Tempels umschlossen sie auf zwei Seiten mit einer Säulenhalle und gestalteten den Eingang als gesäultes Propyläon. Am Abhang legten sie, nach den Vorbild von Athen und Syrakus, ein griechisches Theater an, hinter dem Bühnenhaus ein weites Peristyl. Auf dem Markte erhob sich der grosse Juppitertempel neu, und neben dem Forum der Apollotempel, letzterer inmitten eines Peristyls. Am Südteil des Marktes begann man eine Säulenhalle herumzuführen, an der Westseite fand die Basilika Platz.

Ein griechischer Ringplatz, die Palästra, durfte nicht mehr fehlen, peristyl natürlich musste er sein. Im dritten Jahrhundert war in altväterischer Weise ein Badhaus mit sieben Zellen errichtet worden, im zweiten erweiterte man es zu den „stabianer Thermen" mit gesonderten Warmbadsälen für die beiden Geschlechter; zu der Männerabteilung kam noch eine umsäulte Palästra mit Schwimmbassin und Konversationssaal (Exedra). Zahlreiche Wohnhäuser erhielten sich aus dieser Zeit, wir nennen das stattliche des Fauns und das des Pansa. Charakteristisch für diese Bauperiode ist der graue Tuff der Fassaden und Architekturglieder.[1])

Auch Rom entwickelte sein Stadtbild weiter im Sinne des Hellenismus. Das griechische Prunk- und Siegestor erschien, zunächst als Fornix oder Janus: 196 weihte Stertinius aus der spanischen Beute zwei Bögen am Forum boarium, einen dritten im Circus maximus, 190 Scipio Africanus vor seinem Auszug einen am oberen Ende des Clivus Capitolinus, 121 Fabius Maximus nach seinem Sieg über die Allobroger den Fornix Fabianus am Forum. Wandelhallen wurden angelegt: 193 die zum Emporium führende Porticus Ämilia, 174 eine andere entlang dem Clivus Capitolinus, 168 als Doppelhalle die Octavia, auch Corinthia genannt nach ihren bronzenen Kapitellen. Recht bezeichnend für die Unwiderstehlichkeit der die Welt erobernden griechischen Kultur ist die Einführung der Basilika durch den überzeugtesten Feind des Griechentums selbst: Cato erbaute 184 die Porcia hart neben dem Rathaus; bald folgten die Fulvia und die Sempronia an der Nord- und der Südseite des Forums. 142 wurde die erste Steinbrücke eingewölbt, der Pons Ämilius. All das ist zu Grunde gegangen; die einzigen Baudenkmäler sind ein zum Janiculum hin führender gewölbter Viadukt und das Grab der Scipionen.[2])

Nach diesem geographischen Überblick ordnen wir die Denkmäler systematisch, um baugeschichtlich wichtige Momente herauszuheben.

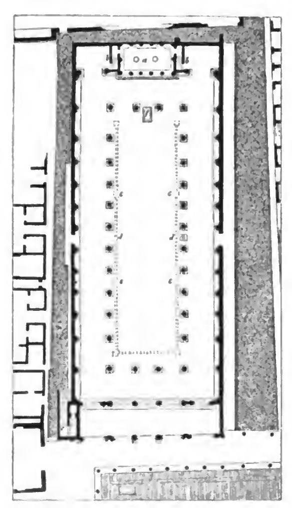
Im Gebiet des Tempelbaues interessieren die Studien und Versuche des auch schriftstellerisch tätigen Hermogenes, welche die Vermutung nahe legen, dass die

---

[1]) Akragas: Koldewey-Puchstein, Griech. Tempel 1899, 182. Pästum: eb. 32. Pompeji oskisch: Mau, Pompeji 1900, 34; Röm. Mitt. 1900, 108 (Litteratur); 1896, 141 (Juppitertempel); 1891, 168 (Forumsportikus). — Ähnliche Bauarbeiten in Aletrium: Winnefeld, Röm. Mitt. 1889, 126.

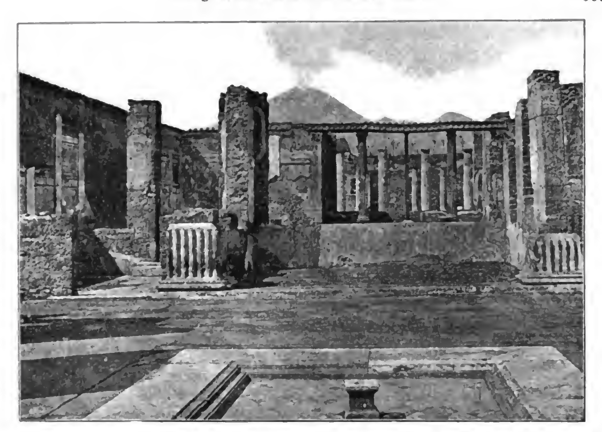
[2]) Fornix, Portikus, Basilika: Richter, Topographie Roms 1901 Register. Basilika: Mau bei Pauly-Wissowa III 83. Viadukt: eb. 51. Scipionengrab: E. G. Visconti, Opere varie 1827 I.

Neuzeit kein inneres Verhältnis mehr zu den klassischen Baustilen hatte, insbesondere nach einem Vorwand suchte, um den dorischen abzulehnen. An dem was von Tempeln sich erhielt, zieht die Verschmelzung der italischen mit der hellenischen Tempelform vorzüglich die Aufmerksamkeit auf sich. Der grosse Juppitertempel zu Pompeji hat italisch tiefe Vorhalle, aber zwei innere Säulenreihen; anders und durchgreifender hellenisiert der Apollotempel daselbst, er kombiniert und verschmilzt die italische Vorhalle mit der griechischen Ringhalle. Das tut auch der kleine Podiumtempel zu Pästum, wenigstens an drei Seiten, hinten belässt er es bei dem italischen Wandabschluss.

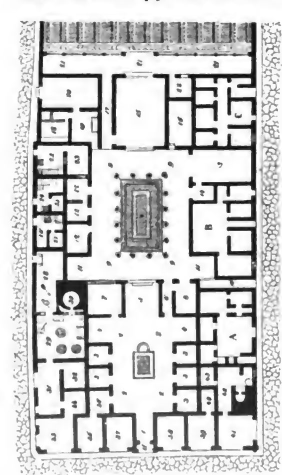


Plan der Basilika zu Pompeji. (Overbeck.)

Die **Basilika** war keine neue Schöpfung, aber hier begegnet uns das erste Monument der Gattung, welches genaue Betrachtung und Erfassung verlangt. Wir erinnern uns des urtümlichen Holzhauses mit seinen Luken unter dem Dachrand, und erinnern uns des fürstlichen Säulensaales mit überhöhtem Mittelraum und wiederholten Lichtöffnungen unter dem Rand des mittleren Daches. In monumentalem Steinbau begegnete solcher Plan und Aufbau zuerst in den ägyptischen Hypostylen, in Hellas fanden wir den ersten Säulensaal bereits auf der tirynthischen Burg; vier Säulen umstanden den Herdplatz und trugen ein durchgehendes Dach oder sogar ein überhöhtes Mitteldach. Es erscheint berechtigt, für die grösseren Versammlungssäle der Republiken einen überhöhten Mittelraum unter säulengetragenem Dache zu postulieren. Ob die athenische Königshalle (*Basileios Stoa*) in der Überleitung der Sache und des Namens der Basilika nach Italien eine Rolle gespielt hat, muss einstweilen dahingestellt bleiben. Immerhin mag ausgesprochen sein, dass auch den Westhellenen die Versammlungshäuser nicht abzusprechen sind, welche dann die Vermittelung ebenso übernehmen konnten. Die erste Ruine einer Basilika treffen wir in Pompeji. Zur Ableitung und geschützten Unterbringung eines Teiles des Marktlebens bestimmt stösst sie mit einer Schmalseite gegen das Südende des Forums. In dem langen Saale ist ein Mittelraum von einem Säulengange umgeben, dessen äusseren Abschluss an den Langseiten Mauern, an den Schmalseiten wieder Säulenstellungen bilden; gleichartige sind übrigens an den Langwänden durch Halbsäulen angedeutet, wodurch die Basilika ideell fünfschiffig wird. Hinten schliesst sich noch eine Raumverlängerung an, in welcher das erhöhte Tribunal Platz findet, selbst eine kleine Halle mit sechs Säulen Front und drei Säulen Tiefe; vorn legt sich ein Eintrittsraum vor, das *Chalcidicum*. Der Oberbau ist zerstört; wir schliessen uns der Hypothese an, dass der Mittelraum zwar überhöht, aber die Decke des Umgangs auch so hoch gehoben war, dass die Licht-



Haus des Faun zu Pompeji. Blick aus dem Atrium (vorn das Impluvium) durch das Tablinum in das Peristyl.



a Haustür. 2 Atrium tuscanicum. 4 Ala. 5 Tablinum. 9 Peristyl. 15 Oecus. 21 Portikus am Garten.

Haus des Pausa zu Pompeji. (Overbeck.)

gaden in der nun geringfügigen Oberwand nicht Raum fanden und in die Aussenwand verlegt werden mussten: kurz, unser erstes Beispiel einer klassischen Basilika zeigt durch einen neckenden Zufall nicht den Haupttypus, sondern die Spielart, wie sie später in den südfranzösischen Hallenkirchen wiederkehrt.[1])

Im Theaterbau kam eine bemerkenswerte bauliche Neuerung auf: während der Zuschauerraum bisher sich in eine natürliche Bergmulde zu betten pflegte, begann man nun vom Terrain sich unabhängig zu machen und die Cavea vom glatten Boden weg frei aufzubauen. Das Theater zu Pompeji, im übrigen nach griechischem Herkommen am Abhang unter dem Forum triangulare angelegt, erhielt einen obersten Rang, dessen Stufen dem Gewölbe eines im Niveau jenes Forums umlaufenden Ganges auflagen; gewölbte Nischen öffneten sich nach aussen. Die Szene hatte

[1]) Mau, Röm. Mitt. 1888, 40. Dehio-Bezold, Kirchen des Abendlandes 359 Saint Nazaire.

jedenfalls seit dem zweiten Jahrhundert zweistöckigen Aufbau, also zwei Säulenreihen übereinander.[1])

Vom Wohnhaus des zweiten Jahrhunderts liegen in Delos und Pompeji schöne Proben vor. Das reichste und besterhaltene ist das Haus des Faun; es besitzt zwei Atrien, davon eines gesäult, ein Peristyl mit anliegendem Hauptsaal, dahinter den ebenfalls peristylen Garten, mit wohlerhaltenem gleichzeitigem Wand- und Fussbodenschmuck und einem Teil des kostbaren Hausrats. Malerisch wirken die Durchblicke aus dem Atrium nach dem Peristyl; wohl um die Perspektive für das Auge zu vertiefen, hat man gelegentlich die Säulen nach dem Inneren des Hauses zu in abnehmender Grösse gebildet, ein solches Peristyl mit grösseren Säulen in der Vorderreihe nannte man ein rhodisches.[2])

Zweigeschossige Hallenbauten wurden Regel, wir finden sie in Ost und West. Die Peristyle der Tempelhöfe wurden zweistöckig gebaut, beim Athenatempel zu Pergamon, wo auch der Torbau demselben Systeme folgt, und in Pompeji beim Apollotempel sowohl wie am Forum, welches als Hof des Juppitertempels zu betrachten ist. Ingleichen die Markthalle wie diejenige Attalos' II. zu Athen; es war ein Bazar von solchen Dimensionen, dass er alle Baudenkmäler des alten Athens an Länge, Tiefe und Höhe überragte. Wir reihen hier den grossen Altar von Pergamon an als zweigeschossigen Bau. Den hohen Unterbau umkleidet zwischen kräftig profiliertem Sockel und Sims das pompöse Vollrelief der Götterschlacht; den Opferplatz oben umschliesst als ein grosser und keineswegs überflüssiger Windschirm eine Mauer, nach innen durch einen flachskulpierten Fries mässig belebt, nach aussen aber als Rückwand einer ringsumgehenden jonischen Halle benutzt. In dieser standen auf durchlaufender Steinbank Frauenstatuen, in jedem Interkolumnium eine, auf der flachen Decke der Halle aber Viergespanne, Greifen und Löwen, Tritone, auf dem Opferaltar Götter; neu sind uns hier die Akroterien auf geradem Gesims, wir waren sie bis dahin nur auf Giebeln gewohnt.

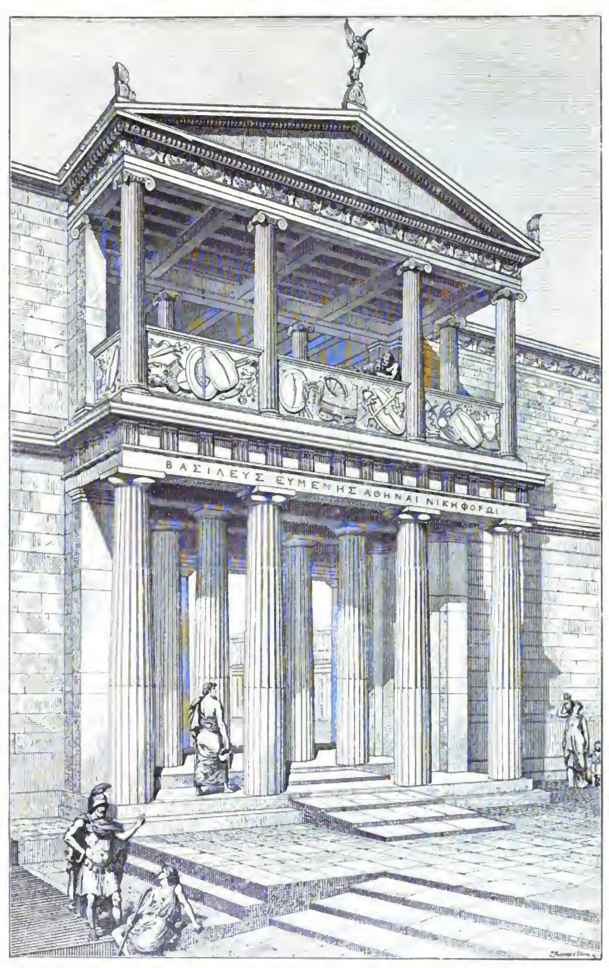
Im Gebiete der Baukonstruktion wurde der Gewölbe- und Bogenbau immer wichtiger. Der Raumbau mit Anwendung von Gewölben fand eine besondere Pflegestätte in den Warmbadanlagen, den Thermen. Griechen und Römer hielten auf warme Bäder und bildeten diese Seite der Körperpflege im Laufe der Zeit zu einem weitgetriebenen Raffinement aus, unsere ältesten Denkmäler sind vorderhand die pompejanischen. Hier interessieren uns die Gewölbe der Badsäle, welche bereits zur ersten Anlage gehören, meist Tonnengewölbe über oblongen Räumen; dasjenige eines etwas breiteren Raumes hat besseren Halt bekommen durch zwei Gurtbogen, welche von kräftigen Wandpfeilern aufsteigen. Einem dieser Säle ist am schmalen Ende ein halbrunder Ausbau mit Halbkuppel (eine Apsis) angefügt. Ein Rundhaus ist von einer Kuppel gedeckt. Lichtwege sind nach der Nützlichkeit durch die Wölbungen gebrochen.

Ausserdem sind nur ein paar mit Keilsteinen überwölbte Exedren der Stoa des Attalos in Athen anzuführen. Die Gewölbe beim pergamenischen Burgtempel, der Stadiontunnel zu Olympia und die konstruktiv so wichtigen Wölbgänge der frei aufgeführten Theater haben an sich keine stilgeschichtliche Bedeutung, wohl aber der

---

[1]) Pompeji: Mau, Pompeji 1900, 136. Szene: Dörpfeld, Jahrbuch 1901, 32.

[2]) Rhodisch: Mau, Röm. Mitt. 1893, 136.



Torbau des Burgtempels von Pergamon. Im Hof wird rechts der zweigeschossige Hallenbau sichtbar, hinter dessen Oberstock die Bibliothek lag.

Altertümer von Pergamon.



Spätägyptisches Palmkapitell. (Prisse.)

letzteren rundbogige Öffnungen. Wie früh der Rundbogen mit Halbsäulen unter Gebälk eingerahmt wurde, wissen wir nicht, die Ehrenbögen dürfen wir uns von Anfang an ähnlich ausgebildet denken, wie sie auch von Anfang an ähnlich dem Denkmal des Thrasyllos eine Attika gehabt haben müssen als Bathron für die typischen krönenden Erzstatuen.[1])

Die architektonischen Einzelheiten bieten in diesem Zeitraume zu wenigen Bemerkungen Anlass. Neben die dorische Ordnung tritt ihre Halbschwester, die tuskanische, mit attischer Basis und meist rosettenbesetztem Hals. Neben dem jonischen Kapitell behauptet sich die Jungform des äolischen.

Die korinthische Ordnung zeitigt eine neue Spielart, ein vereinfachtes, der Volutenstengel beraubtes Kalathoskapitell: aus dem unteren Kranze von Akanthusblättern steigen glattrandige Schilfblätter in die Höhe. Es gibt nur in Athen einige Exemplare, weder lokalisiert, noch datiert. Dazu erscheint das Palmkapitell als eine bezeichnende Errungenschaft der hellenistischen Baukunst. Hier dürfen wir unbedenklich den ägyptischen Ursprung behaupten; seinerzeit nahmen wir es als altägyptische Erfindung in Anspruch und fanden bereits ein Element der persischen Säule von ihm abgeleitet. Im Zelte des Ptolemäos sahen wir Palmkapitelle, in Alexandria haben griechische Architekten dieselben in den hellenischen Bau übertragen und griechische Stein-



Griechisches Palmkapitell.
Ausgrabungen zu Pergamon.

[1]) Stadiontunnel: Borrmann, Olympia Ergebn. II 63 Taf. 46. 47.

metzen sie hellenisch stilisiert. Auch in Pergamon fanden sie Anwendung; deren Hauptstelle war die mittlere Säulenreihe zweischiffiger Hallen.

Figurierte Kapitelle eigener Art, verwandt altpersischen Kapitellen, kommen auf Delos vor, an der Altarhalle und in einem Haus, Stierkapitelle: Stiervorderteile knieen auf dem Schaftkopf; ebendort finden sich Stierköpfe in Vorderansicht in die Triglyphen der Nordhalle gesetzt. Kragsteine in Form von Stierköpfen verwendete man in Ägä, ein Kapitell mit geflügelten Stierbüsten hat Salamis auf Cypern geliefert; Ägä und Salamis liegen dem Osten, der auch anregend gewirkt hat, näher als Delos.

Am Schaft kommt auf, in das untere Dritteil der Kannelüren Stäbe einzulegen. Andererseits verzichtet die römische Monumentalarchitektur auch ganz auf Kannelierung und lässt den Säulenschaft glatt. In Pergamon findet sich ein konvexer Fries.[1])



Marmoraltar im Theater zu Athen.

Die Wanddekoration nach dem vom Hellenismus ausgebildeten architektonischen Prinzip behauptete sich, und der Monumentalbau führte die Schein- oder Zierformen auch weiter in Hausteinen aus, die Halbsäulen und Pilaster, die Sockel und Simse. Als neues Ziermotiv von reicherem Leben erschienen schwere Fruchtguirlanden, in Friesen zu Magnesia und an den Hallen des pergamenischen Burgheiligtums, ähnlich auch an Rundaltären zu Priene, Pergamon und Athen, denen sich die Ara des T. Quinctius und das Puteal Libonis anschliesst; ebenfalls die griechischen Kohlenbecken des zweiten Jahrhunderts wurden ausser mit Triglyphen und Zahnschnitten auch mit Guirlanden verziert. Weiterhin reihen sich die Guirlandensarkophage an.[2])

Jetzt begegnen in der architektonischen, auf scheinbare Raumerweiterung hinarbeitenden Wandverzierung die ersten Beispiele von Durchblicken wie in freie Natur. Hauptdenkmal ist der innere Fries des grossen Altars von Pergamon, angebracht über dem Gesims des als Brustwehr gedachten Wandsockels; über diese Brustwehr hinweg sollte man gleichsam in die von bedeutenden Figuren belebte Landschaft auszublicken glauben. Demnach wurden in die vorgetäuschte Landschaft Szenen aus der Ortssage gesetzt, die sich ja teilweis in der wirklichen Umgebung abgespielt haben sollten, nämlich die Geschichte des Heros Telephos, wie Herakles sein ausgesetztes Söhnchen von der Hündin ge-

[1]) Konvexer Fries: Schrader, Berl. Ak. Sitz. Juli 1899 Abb. 1. Salamis: Munro, Journ hell. 1891, 134.

[2]) Ara: Samter, Röm. Mitt. 1893, 222. Puteal: Helbig, Führer n. 706. Kohlenbecken: Conze, Jahrb. 1890, 118. Winter, eb. 1897, 160. Sarkophage: v. Rhoden bei Baumeister, Denkmäler III 1552. Förster, Jahrb 1898, 186.

sängt findet, wie Telephos nach Mysien kommt und so fort, alles in Landschaft mit Felsen und charakteristischem Baumschlag; dabei ist Vor- und Hintergrund unterschieden und malerische Perspektive versucht. Die einzelnen Szenen aber der fortlaufenden Erzählung sind durch eine Art Pilaster getrennt, die aber nicht auf der Brustwehr stehend gemeint sind, wie wenn man unter einer Veranda stände, sondern als in der Landschaft hier und da aufragende Male, eine palmettegekrönte Stele, eine sphinxtragende Säule oder auch nur ein starker Baum. Die Idee der Pfeilerveranda findet sich erst später, zum Beispiel bei einer verkleinerten und freien Wiederholung der pergamenischen Gigantomachie im Athenatempel zu Priene.[1])

Wie die Marmorinkrustation der Diadochenpaläste die wohlhabenden Kleinstädter zu Imitationen in Stuck reizte, das zeigte die Vorepoche; dieselbe Stuckverkleidung herrschte im zweiten Jahrhundert in den Häusern von Delos wie in der Tuffperiode Pompejis. Bedeutende Reste erhielten sich dort in der Basilika, in den Häusern des Sallust, des Kentauren, des Faun; da steht das System vollständig vor unsern Augen. Ein gelber Sockel; einige Reihen von Quadern mit Randbeschlag, die unterste Reihe schwarz, die andern farbig; dann ein Gesims in Vertretung eines ursprünglichen Wandbortes zum Aufstellen von Vasen, Tafelbildern, Statuetten, nun aber in architektonischem Sinne einem Dachrand nachgebildet; die Oberwand bleibt glatt, gleichsam freier Himmel über jenem Sims, also Blick wie über eine abgedeckte Quaderwand ins Freie. Bei reicherer Ausbildung treten Pilaster oder Halbsäulen vor, für das Auge die Quaderwand selbst zurückzuschieben, eine Halle vorzutäuschen, immer die Absicht auf scheinbare Raumerweiterung, doch schlichter verwirklicht als in der Monumentalarchitektur, auf welche man nur mit Vorsicht rückschliessen darf. In bemerkenswerten Spielarten des Systems werden die schwarzen Platten grösser zugeschnitten und hochgestellt, wiederum die Halbsäulen nicht auf den Fussboden, sondern auf die Deckplatte des Sockels gestellt, wodurch die Quaderwand noch entschiedener zurückweicht.[2])



Taubenmosaik. Kapitol.

Den reichsten Mosaikschmuck besitzt unser Typus des wohlhabenden hellenistischen Hauses, die Casa del Fauno zu Pompeji: auf der Schwelle in echtem Mosaik eine schwere bandumwundene Fruchtguirlande, mit Theatermasken besetzt — ähnliche Guirlanden kommen noch weiterhin als Umrahmungen von Mosaik-

[1]) Priene: Wolters, Jahrbuch 1886, 56.

[2]) Stuckverkleidung: Mau, Gesch. d. dekorativen Wandmalerei zu Pompeji 1882, 11 Taf. 1—2 Erster Stil (Inkrustationsstil).

bildern vor; dann im Schlafzimmer das Bild „Faun und Nymphe“, in der Ala links „Tauben ziehen eine Perlschnur aus einem Kästchen“, in der Ala rechts „Katze einen Vogel fressend“; im Sommerspeisesaal „Eros mit grossem Becher auf einem Panther reitend“; hinter dem ersten Peristyl in dem kleineren Saale prachtvoller „Löwe von vorn gesehen“ und in dem Hauptsaal das früher beschriebene grossartigste antike Mosaikgemälde, die „Alexanderschlacht“. Auf der langen Schwelle ist, dreigeteilt durch die Füsse der zwei Säulen zwischen den Stirnpfeilern, „Nilstillleben“ dargestellt, im Mittelstück bemerken wir ausser Lotospflanzen die charakteristischen Tiere Nilpferd, Krokodil und Ibis, gleichsam ein Ursprungszeugnis dieser alexandrinischen Mosaiken.

Sosos von Pergamon aber dachte gewiss sehr stilvoll zu komponieren, wenn er die Reproduktion berühmter Staffeleibilder beseitigte und zu der Idee des Estrichs zurückkehrte, diesen selbst darstellte, und zwar, damit er doch einen Inhalt habe, den noch ungefegten Estrich nach einer Gasterei; bei einer antiken Mahlzeit und folgendem Trinkgelage fiel gar manches, Speisereste, Becher und Schalen vom Tisch unter die herumstehenden Vasen, und das Hausgetier tummelte sich dazwischen. Sein Mosaikgemälde hiess daher der „ungefegte Saal“ (*asarotos oecus*). Wunderbar war darin eine trinkende Taube, deren Kopf das Wasser beschattete; andere sonnten sich und rieben sich an dem Rand der Vase, worauf sie sassen. Wir haben antike Mosaikböden, der grösste ist im Lateran, welche in Sosos' Art den ungefegten Estrich darstellen; die Taubengruppe war offenbar besonders beliebt, denn sie kommt auch isoliert vor.

Auf die kostbaren Stücke vornehmen Hausrates, wie sie in der Casa del Fauno zu Pompeji gefunden wurden, wiesen wir bereits hin. Anzureihen ist, als Arbeit des zweiten Jahrhunderts, der pergamenischen Skulptur verwandt, in manchen Zügen auch den hellenistischen Reliefbildern, die Athenaschale aus dem Hildesheimer Silberfund, vielleicht auch ein oder anderes Stück aus dem Silber von Boscoreale, ferner der eherne Krater, welchen Mithradates der Grosse den Eupatoristen wir wissen nicht welcher Stadt schenkte und die grossen goldenen und silbernen Kratere, Gaben der Ptolemäer an den Tempel zu Jerusalem; endlich der Reflex der Metallvasen in den Tongefässen, der rotglänzenden Terra sigillata von Arretium. Nur genannt seien die Gemmenstecher Protarchos, Athenion, Boëthos, welch letzterer vielleicht identisch war mit dem Toreuten gleichen Namens.

Epigonen.

Der Zeusaltar von Pergamon.
Früherer Restaurationsversuch.

Der griechische Genius hatte sein Werk überreich getan, er ging zur Rast; wir dürfen es sagen, ohne seiner Spätzeit jede Fähig-

[1]) Athenaschale: Pernice-Winter, Hildesheimer Silberfund 1901, 21 Taf. 1. 2. Boscoreale: Michaelis, Preuss. Jahrb. 1896, 17. 54. Mithradates: Friederichs-Wolters n. 2034 Ptolemäer: Wendland bei Pernice, Hellenist. Silbergefässe 1898, 22. Arretium: Dragendorff, Bonner Jahrb. 1895, 39. Gemmenstecher: Furtwängler, Antike Gemmen 1900 III 158. 447. Athenion und Boëthos: Rossbach bei Pauly-Wissowa II 2042. III 607.

keit zu ergänzenden Neubildungen abzusprechen. Der reichen Ernte folgte eine immer noch achtbare Nachlese.

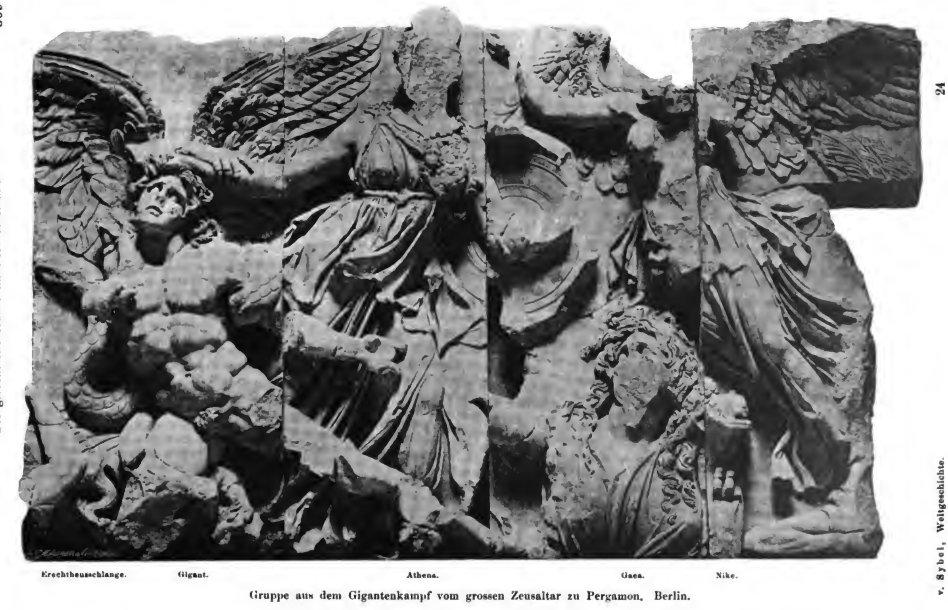
Der Bedarf war eher gestiegen. Die neuen Fürstenhöfe mussten sich mit Kunst umgeben, um in der griechischen Kultur ebenbürtig dazustehen. Sie zogen die lebenden Künstler in ihren Dienst; wo diese nicht ausreichten, da suchten sie die alten Meisterwerke aufzukaufen, und bezahlten für solche jeden Liebhaberpreis. War aber das Original auf keine Weise käuflich, so begnügte man sich mit Kopieen. So entstanden Kunstsammlungen, und an diesen Sammlungen nährte sich die Kunstforschung.

Auch für die griechische Kunst war nun die Herbstzeit des Epigonentums angebrochen. Das zehrt vom Erbe. Die erhaltenen Bildwerke der Römerzeit lehren uns, dass die Epigonen des Kalamis und Phidias, des Praxiteles und Lysippos allzu genau in die Fusstapfen ihrer künstlerischen Ahnen traten. Ihr Anschluss an die Vorbilder, welche eine grössere Vergangenheit ihnen hinterlassen, ist mindestens ein Arbeiten aus Reminiszenzen, meist aber wenig verschieden von einfacher Kopie, mag auch durch mehr oder minder bewusstes Einfliessen des Zeitstiles die Ausführung bisweilen einen eklektischen Charakter tragen.

Da nun den Nachgeborenen die Eigenkraft fehlte, so hatten sie auch keine Eigenart, keinen Stil, nicht einmal Gefühl für Stilwahrheit, welche eben darauf beruht, dass der Stil ein Eigenes, dem innersten Herzen Entflossenes ist. Wer nicht bloss zur Schulung, sondern als Leistung in fremden Stilen arbeitet, hat keinen Stil. Auch die griechischen Epigonen hatten nur insofern Stil, als sie überhaupt griechisch arbeiteten; aber auf diesem weiten Meere der Möglichkeiten schwankte ihr Schifflein steuerlos. Sie kopierten Werke aller Stile, die Güte der Arbeit ist der einzige Massstab ihres Wertes. Wir aber danken ihnen die Fülle der Statuen, welche der Boden vor allem Roms Jahr für Jahr herausgibt. Wenn auch nur Kopieen, sind sie für uns doch wertvoll als Ersatz für die verlorenen Originale aus den Jahrhunderten der Blüte.

Um es zu wiederholen, die Erschöpfung brach nicht auf einmal herein, das zeigt Pergamon in seiner Glanzzeit. Auch dort wurden klassische Meisterwerke zusammengebracht, auch die Attaliden liessen unerreichbare Perlen der Plastik und Malerei kopieren und zugleich boten sie alles auf, um Imposantneues zu schaffen.

Alles, was an bewegten Gestalten von der Kunst geschaffen war, wird zusammengefasst und durch diese Häufung überboten in der Gigantomachie am grossen Altar von Pergamon. Der Spätzeit des Hellenismus, erst dem zweiten Jahrhundert angehörend, könnte es einen brillanten Abschluss des zu Ende gehenden hellenistischen Zeitraumes zu bilden scheinen; gerechter aber wird ihm vielleicht, wer es an die Spitze des beginnenden Zeitraumes stellt als dessen glänzende Einleitung. Um den ganzen Körper des Altarbaues reiht sich, viele hundert Fuss lang, Platte an Platte mit der rauschenden Körpersymphonie in höchstem Relief. Da ist keine leere Stelle des Grundes, von Leibern, Köpfen und Armen, Schwingen und Gewändern ist alles ausgefüllt. Insgesamt sind die Kinder der Erde aufgestanden und haben sich zum Kampf erhoben, ein schreckliches Heer von gräulichen Gestalten; auf Schlangenbeinen gleiten sie dahin, dort ein Löwenkopf, hier ein Stiernacken, Adlerflügel und wieder Fledermausflügel tragen die Unholde, mitten darunter hier und da eine edle Gestalt ohne tierische Zutat. Gegen die Heere der Tiefe hat der Olymp auch alles aufgeboten, nirgends sehen wir eine solche Fülle göttlicher Gestalten vereint wie in der Götterschlacht. An ausgezeichneter Stelle aber kämpfen Zeus und Athena. Jener schmettert Blitz auf



Erechtheusschlange. Gigant. Athena. Gaea. Nike.

Gruppe aus dem Gigantenkampf vom grossen Zeusaltar zu Pergamon. Berlin.

Blitz in die Riesenleiber, dass sie stürzen und vor seiner Ägis sich winden; seine Adler aber schweben über den gereckten Schlangen wie damals am Scheiterhaufen des Hephästion. Die göttliche Jungfrau phidiasischen Wurfes hat den mächtigen Gegner, auch dies eine rein menschliche Gestalt, niedergeworfen, und Nike, die Mädchenknospe, fliegt ihr zu mit dem Kranz; aus der Erde aber ragt die Erdgöttin, die Mutter der Giganten, tränenschweren Auges aufblickend zu der Unsterblichen, eine andere Niobe.

Alle die Göttergestalten stammen von den Schöpfungen der klassischen Blütezeit ab, auch an den sterbenden Giganten, deren Körper übereinandergestürzt liegen, ist manch älteres Motiv verwendet, alles aber hellenistisch entbunden. Die ganze plastische Anlage ist auf Wirkung berechnet, wie der Riesenbau sie erforderte, die Schatten tief eingeschnitten, die Lichter scharf betont; dieser starke Meisselschlag unterscheidet die Gigantomachie bestimmt von sonst stilverwandten, aber soviel vornehmeren Werken wie dem „sterbenden Alexander“ oder der „schlafenden Eumenide“.

Abgesehen von dem bei der Architektur gewürdigten Telephosfries notieren wir noch die Brustwehren der Hallen wegen ihrer triumphalen Waffenreliefs, und von sonstigen pergamenischen oder pergamenisch anmutenden Werken den Alexander ähnlichen Kopf, die Reliefs der Tänzerinnen, die Kriegerstatue aus Delos, vielleicht des Nikeratos.[1])

Aus Kleinasien wären noch die rhodischen Bildhauer der Zeit zu erwähnen, darunter nur Philiskos namhaft, und die Spezialität der Terrakotten von Myrina; dieselben entbehren nicht künstlerischen Reizes, unterscheiden sich aber von älteren, etwa den Tanagräern, durch eine andere Art Abhängigkeit von den Werken der Blütezeit: deren unmittelbare, dabei aber individuell ausgeprägte Kinder waren die Tanagräer, während unter den kleinasiatischen Terrakotten, wenigstens den späteren, direkte Kopieen berühmter Meisterwerke angetroffen werden.[2])

Zu Athen gab es im zweiten Jahrhundert eine angesehene Künstlerfamilie, in welcher die Namen Eucheir und Eubulides mit den Generationen wechselten. Einem älteren Eubulides schreibt man die Statue eines „mit den Fingern Rechnenden“ zu, in welcher der Philosoph Chrysippos vermutet wird. Ein jüngerer Bildhauer gleichen Namens hat eine Statuenreihe, oder wenigstens eine Apollostatue daraus, gearbeitet und geweiht, die Pausanias beim Hause des Pulytion verzeichnet; in der fraglichen Gegend der Stadt gefundene Reste, eines grossen Bathrons, der Inschrift eines Eubulides, und mehrerer Statuen, können von dem Weihgeschenk herrühren, gehören jedenfalls der Zeit an.[3])

Ein Künstler Polykles begegnete uns zu Kephisodots Zeit, und wenn wir jetzt denselben Namen im Wechsel mit anderen sich mehrfach wiederholen sehen, so vermuten wir, es mit ein und derselben Familie zu tun zu haben; sie arbeiteten Götter-

---

[1]) Pergamon, Kunstsammlungen: Fränkel, Jahrbuch 1891, 49. Furtwängler, Bayr. Ak. Abh. 1897, 539. — Kopf: Conze, Ant. Denkm. II Taf. 48. Tänzerinnen: eb. Taf. 35. Krieger: Wolters, Ath. Mitt. 1890, 188. Petersen, Röm. Mitt. 1895, 126.

[2]) Rhodos: Hiller v. Gärtringen, Jahrb. 1894, 37 II. Philiskos: Amelung, Führer n. 170. Furtwängler, Gemmen III 282 Taf. 28, 11. Myrina: Pottier et Reinach, Nécropole de Myrina 1887. Winter, Anzeiger 1895, 121. Perdrizet, Mon. Piot IV 1897, 218.

[3]) Eubulides: Löwy, Inschriften n. 222—229. 542. York, Journ. hell. 1896, 307. Digitis computans: Milchhöfer, Arch. Stud. für Brunn 1893, 37. Furtwängler, Bayer. Ak. Abh. 1897, 570. Helbig, Führer n. 486. Weihgeschenk: Hitzig-Blümner, Paus. I 133. Frazer II 51.

und Athletenbilder. Wir finden einen älteren Polykles, dessen Söhne Timokles und Timarchides, ferner die drei, Timarchides, Dionysios und Polykles, für Rom tätig, wiederum Dionysios Timarchides' Sohn und Timarchides Polykles' Sohn, als Urheber der auf Delos geweihten Statue des Römers Ofellius; endlich bezeichnet eine athenische Inschrift einen Timarchides Polykles' Sohn ausdrücklich als den jüngeren des Namens. Erhalten ist die Statue des Ofellius, die einen praxitelischen Typus kopiert, und weniges von der Athena Kranaia zu Elatea; sie war kämpfend dargestellt, der Schildschmuck ahmte den der Parthenos des Phidias nach.[1])



Athenischer Grabstein. Die Frau im Kostüm der Isis.

Bezeichnend für das Epigonentum sind auch die Grabstelen, die wir jetzt in Athen wieder in Gebrauch finden. Hatte man schon im vierten Jahrhundert begonnen, die Figuren mehr in die Vorderansicht zu drehen, ohne doch die in sich geschlossene, jedesmal neu zu komponierende Gruppe aufzugeben, so setzt man jetzt einfach statuarische Typen, wie sie seit Praxiteles geschaffen worden waren, Männer und Frauen im Mantel, in die Reliefs, wie man sonst Statuen in architektonisch umrahmte Wandnischen stellte; solcher Nischen sind zwei in die Rückwand der grossen pergamenischen Halle gelegt worden, zwar sekundär, aber noch in der Blüte Pergamons. Nur gab man den Relieffiguren die Züge der Verstorbenen. Einige der Stelen haben inzwischen die Formen des architektonischen Rahmens bereichert, die Pilaster durch Halbsäulen ersetzt; andere stellen die Figuren in eine Bogennische. Verwandte Grabsteine waren in Kleinasien gebräuchlich.[2])

Von Werken attischer Künstler blieben an den damals blühenden Stätten wenigstens viele Inschriftbasen, besonders auf Delos; so mögen auch die Grabsteine von Rheneia wesentlich solchen attischen Künstlern verdankt werden.[3])

Auch die Römer haben die griechischen Künstler in ihren Dienst genommen, ihre Werke bei sich aufgestellt. Im Portikus des Metellus waren die zwei Tempel, deren wir gedachten; für den Juppitertempel machten die Athener Polykles und Dionysios

[1]) Polykles: Gurlitt, Pausanias 1890, 363. Münzer, Ath. Mitt. 1895, 216. Kirchner, Anzeiger 1898, 185. Ofellius: Homolle, Bull. hell. 1881, 390 Taf. 12. Kranaia: Frazer, Paus. IV 435.

[2]) Grabstelen: v. Sybel, Katalog n. 443 folgg. Kleinasien: Einzelverkauf n. 1085.

[3]) Delos: Löwy, Inschriften n. 243 folgg. Rheneia: v. Sybel, Katalog Seite 87 folgg.

das Bild des Gottes gemeinschaftlich, für den Junotempel arbeitete jeder ein besonderes Bild; dazu gesellte sich noch eine Venus von der Hand des Rhodiers Philiskos. Für den benachbarten Apollotempel machte Philiskos das Kultbild, ausserdem Timarchides einen Apollo Citharödus.

Damals also, um die Mitte des zweiten Jahrhunderts, hielt die griechische Kunst, die schon vorher den Römern nicht fremd gewesen war, in neuer Weise Einzug in die Stadt, welche berufen war, ihr die Wege in alle Welt zu bahnen. Es machte für die Römer Epoche, was da geschah, und man begreift den Irrtum, welcher sie glauben liess, dieser Einzug in Rom habe auch für die griechische Erzbildnerei selbst Epoche gemacht, habe sie zu neuem Leben erweckt. So trägt Plinius vor, mit dem Niedergang der lysippischen Schule sei die Erzbildnerei zurückgegangen und erst um die Mitte des zweiten Jahrhunderts wieder aufgelebt; die Erzbildner dieser Zeit hätten nicht von Ferne an die Vorgänger herangereicht, obwohl sie ganz brave Künstler gewesen seien, Männer wie Antäos, Kallistratos, Polykles von Athen, Kallixenos, Pythokles, Pythias und Timokles. Über die anderen, welche hier neben Polykles und Timokles genannt sind, wissen wir nichts.

Nun hatten die Römer auch Maler nötig, vorzüglich für die Triumphalgemälde, die im zweiten Jahrhundert sich häuften; diese neue Reihe beginnt mit L. Scipios Sieg über Antiochos. Wir dürfen unterstellen, dass auch hierzu griechische Künstler genommen wurden; zufällig besitzen wir über einen solchen Fall schriftliche Nachricht. Nach seinem Sieg über Perseus erbat sich Ämilius Paullus von den Athenern einen Philosophen zur Ausbildung seiner Söhne und einen Maler zur Verherrlichung seines Triumphs; sie wählten den Metrodor als den Vorzüglichsten in beiden Richtungen, was denn Paullus auch bestätigt fand. Soweit nun die griechischen Künstler frei schalten durften, werden sie Schlachtenbilder im Sinne der klassischen Kunst geschaffen haben; den römischen Auftraggebern freilich lag anderes im Sinn: Sempronius Gracchus liess die Karte von Sardinien malen und dahinein Szenen aus seinen Kämpfen, Hostilius Mancinus, der bei der Erstürmung Karthagos zuerst eingedrungen war, Karthagos Situation und die Sturmläufe, die er dann den bewundernden Römern auf dem Forum selbst erklärte. Wir müssen den Verlust dieser letzteren Malerei bedauern; man möchte wissen, wie die realistische Aufgabe künstlerisch gestaltet wurde. Erhalten sind in Rom nur die Malereien eines Grabes auf dem Esquilin, in welchen ein M. Fannius die Hauptrolle spielt. Ergänzend treten die spätesten etruskischen Grabgemälde hinzu, aus den Kammern zu Tarquinii (Grotta del Tifone, del Cardinale, Tartaglia); sie werfen Streiflichter auf das damalige Leben, obwohl sie wesentlich den Tod zum Inhalt haben, die letztgenannten stellen die etruskische Hölle dar. Das merkwürdigste Ensemble etruskischer Grabkunst bietet die Gruft der Volumnier von Perusia, man hat sich nicht unzutreffend an die Mediceerkapelle erinnert gefühlt. Der Verstorbene ruht auf einer Kline, die ein hoher Sockel trägt; zwischen zwei sitzenden Eumeniden als plastischen Eckfiguren ist in Malerei die rundbogige Hadespforte dargestellt, in welcher Heimgegangene sich bewegen. Auf einem zweiten Sockel, aus dem nur ein grösserer Furienkopf hervorkommt, thront die Tochter des Gelagerten. Beide Verstorbene tragen Porträtzüge.[1])

[1]) Esquilin: C. L. Visconti, Bull. com. 1889, 340 Taf. 11. 2. Hülsen, Röm. Mitt. 1891, 111. Tifone: Mon. II Taf. 2—5. Cardinale: Martha, l'art étrusque 393. Tartaglia: eb. 446. Volumnier: Conestabile, Sepolcro dei Volunni. Martha 352.



Metilius. Florenz.

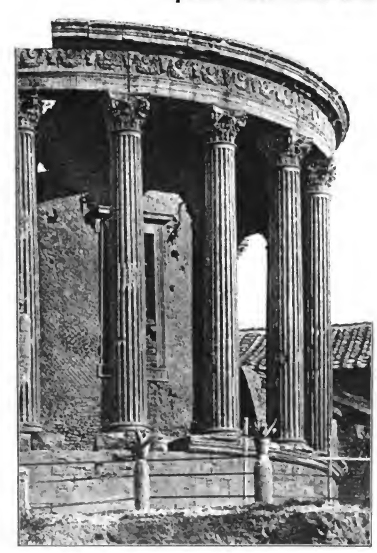
Angesichts der Tatsache, dass die arbeitenden Künstler mit wenigen Ausnahmen Griechen waren, und im Auge haltend, dass die Darstellung römischer Gegenstände in den langher ausgebildeten Methoden der griechischen Kunst geebnete Wege vorfand, dürfen wir uns nicht wundern, wenn das römische Porträt eine unabsehbare Reihe glücklichster Schöpfungen aufzuweisen hat. Die Gattung ist nur scheinbar etwas Neues und eigentümlich Römisches, in Wirklichkeit lebt hierin lediglich die realistische Menschendarstellung fort, wie sie innerhalb der griechischen Kunst sich entwickelte und im Hellenismus gipfelte; ein radikaler Unterschied zwischen hellenistisch-griechischen und republikanisch-römischen Köpfen besteht nicht. Ähnliches gilt von den Etruskern; zu dem hausbackenen Realismus ihrer Porträts in Terrakotta und Stein bedurfte es keines nationalen Stiles, die spätattischen Grabstelen sind von gleichem Schlage. Die statuarischen Typen waren in Italien dieselben wie in Griechenland; es überwogen die Statuen der Mantelmänner, lateinisch *togatae* genannt, daneben gab es den heroischen oder achilleischen Typus, in dem Lysipp den Alexander gebildet hatte (*nudae tenentes hastam*), ferner die Panzerstatue, das Reiterbild, die Biga und für Triumphatoren die Quadriga. Sondertypen wie die Luperci oder gar der Mancianus (137) im Hemd mit auf den Rücken gebundenen Händen, wie er vom Senate den Numantinern zugeschickt worden war, beweisen nur, wenn es noch nötig ist, dass die Stadt nicht in Verlegenheit war um leistende Künstler, immer griechischer Schule, wenn nicht griechischer Herkunft.

Die altgriechische Sitte, Statuen auf Säulen zu stellen, war längst rezipiert. In den Provinzen errichtete Statuen römischer Frauen gaben dem Cato Anlass zu einer wetternden Rede, die aber nicht verhinderte, dass der Mutter der Gracchen in Rom selbst, im Portikus des Metellus, ein Sitzbild errichtet wurde; die Basis hat sich an Ort und Stelle wiedergefunden, Cornelia war im bekannten Typus der Griechinnen gegeben, lässig in den Sessel zurückgelehnt. Die meisten Statuen wurden am Forum errichtet, auf der Höhe der Rostra zu stehen galt als Auszeichnung (so Octavius 162); aber schon 158 war der Markt so von Statuen umlagert, dass eine Entlastung Platz greifen musste, alle privaten Weihungen wurden entfernt.

Eigentümlich römisch ist nur, im Unterschied von der griechischen Herme, die

Büste; doch wurde auch sie griechisch stilisiert. Ein in vielen Exemplaren verbreiteter Kopf gilt für Scipio Africanus.[1])

Epoche des Sulla und Pompejus.



Rundtempel. Tibur.

Wir schliessen sofort die letzten Zeiten der Republik an, vor den entscheidenden Kämpfen; Sulla und Pompejus sind Marksteine in dieser Epoche.

Architektur.

Die Reihe der römischen Baudenkmale, der Ruinen öffentlicher Gebäude von architektonischem Charakter beginnt erst mit Sulla; sie wird eingeleitet durch das römische Staatsarchiv, das Tabularium auf der Einsattelung des Kapitols über dem Forum, vom Konsul Q. Lutatius Catulus 78 geweiht. Der Epoche Sullas gehört auch der jonische Pseudoperipteros am Forum boarium (jetzt Maria Aegyptiaca), ausserhalb das von der Stadt Palestrina und dem Palast der Barberini überbaute Heiligtum der Fortuna von Präneste, sowie der Herkulestempel zu Cori und der Rundtempel zu Tivoli.

Die letzten Jahrzehnte der Republik brachten eine Erneuerung des Äskulaptempels auf der Tiberinsel, die selbst, ein recht hellenistischer Gedanke, in die Gestalt eines Schiffes formiert wurde, wovon noch Reste vorhanden sind; zugleich wurde die Holzbrücke nach der Stadt durch eine Steinbrücke ersetzt, den Pons Fabricius (62). Pompejus aber stiftete 55 das „steinerne Theater", das erste in Rom. Es liegt bei dieser Phase der Kunst kein Anlass vor, aus den Trümmern das Weltbild auch nur in Skizze zu entwerfen; neben Rom verlangt nur Pompeji Hervorhebung, das, durch Sulla römische Kolonie geworden (*Colonia Veneria Cornelia*, 86), ein wichtiges Zeugnis

---

[1]) Porträt: Bernoulli, Römische Ikonographie I 1882. Statuen: Plin. XXXIV 17—31. Toga: Marquardt-Mau, Privatleben der Römer II 1886, 558. Metilius: Amelung, Führer n. 249. Büste: Schöne, Bull. 1866, 99. Milani, Mus. ital. di ant. class. I. Benndorf, Jahresh. 1898, 8. Furtwängler, Gemmen 1900 III 162. Scipio: Six und Petersen, Röm. Mitt. 1895, 184. 189.

ist für die Kunst der römischen Zeit. Pompeji hat auch das erste Amphitheater gebaut, ausserdem besitzt es im kleinen Theater, den Forumsthermen, Altar und Peristyl des Apolloheiligtums wertvolle Denkmäler der sullanischen Zeit. Altar und Tempel des Zeus Meilichios sowie das Heiligtum der Isis reihen sich in architektonischer Hinsicht noch den Denkmälern der Tuffperiode an. Bezeichnend für die Phase ist das Bruchsteinmauerwerk in der Form des unregelmässigen Netzwerks (*opus reticulatum incertum*). Endlich bietet dieselbe Stadt wieder die meisten Beispiele für eine neue Entwickelungsstufe der Wandverzierung, nämlich die naturalistische Architekturmalerei.[1])





Amphitheater zu Pompeji. Innen- und Aussenansicht.

Das Amphitheater. Aus blutigen Totenopfern hatte sich in Italien das Gladiatorenspiel entwickelt, zu Rom im dritten Jahrhundert eingeführt; die sullanische Zeit brachte diese Spiele, welche keiner Leichenfeier mehr zum Vorwande bedurften, zur Blüte, und zwar zuerst in Kampanien. Mit den Gladiatorenkämpfen verbanden sich die Jagdspiele. Anfangs fanden die Spiele auf dem Marktplatze statt,

[1]) Pompeji römisch: Mau, Pompeji 1900, 35. Venus Pompejana: Mau, Röm. Mitt. 1900, 270. Meilichios: eb. 1896, 148.

in Pompeji konnten die bereits begonnenen Portiken mit ihren Emporen zur Aufnahme der Zuschauer dienen; das übrige taten eigens aufgeschlagene Holzgerüste. Aber das Bedürfnis nach einem für den Zweck konstruierten Raume machte sich so dringend, dass alsbald im entlegensten Winkel der Stadtmauer ein Amphitheater errichtet wurde, das erste steinerne überhaupt.

Die fertige Gestalt ist in der Baugeschichte etwas Neues; aber die Prinzipien, nach welchen die doch wohl griechischen Architekten den Bau erdachten, entnahmen sie denjenigen des griechischen Theaterbaues. Bei jedem Theatron im griechischen Sinne, das heisst bei Schaffung eines Zuschauerraumes, handelte es sich um die zweckmässige Anordnung der Stand- oder Sitzplätze für die Zuschauer. In allen Fällen gruppierten sie sich auf der abgestuften Böschung natürlicher Hänge oder künstlicher Wälle, deren Plan nur verschieden war nach der Art der Spiele. Den kreisrunden Tanzplatz der Chöre (die Orchestra) umgab der Zuschauerkreis ringförmig; ebenso die Gruppe der Ringer in der Palästra. Zu der gestreckten Laufbahn bildete das Publikum Spalier; in der Rennbahn schwenken Wagen und Reiter um die Meta, daher schliessen die zwei parallel sich gegenüberstehenden Zuschauerreihen dort zu einem Halbkreis zusammen. Sollte Ring- und Faustkampf, Sprung, Speer- und Diskuswurf im Stadium abgehalten werden, so erweiterte man dessen eines Ende zu einer kleinen, in diesem Falle hufeisenförmigen Palästra (Sphendone genannt), welche von einem Zuschauerkreis umgeben wurde, wie die Orchestra von ihrem Theatron.

Der Gladiatorenkampf und mehr noch die Tierhetze erforderte einen oblongen Raum, gedehnter als die Orchestra des tragischen Theaters, minder gestreckt als Lauf- und Rennbahn, und das Publikum bildete einen geschlossenen Ring um die Arena, welche, zwischen Orchestra und Palästra einerseits, Stadion und Hippodrom andererseits in der Mitte stehend, zu den bereits üblichen Schauplatzformen eine eigenartig neue hinzufügen sollte. Allen Anforderungen entsprach ein elliptischer Grundriss. Das Amphitheater also ist die Anwendung des elastischen Prinzips des griechischen Theatrons auf eine elliptische Arena, der Name Amphitheatron unterscheidet den geschlossenen Ring des elliptischen Zuschauerkreises von dem offenen Halbkreis des szenischen Theatrons.

Pompeji bot keine geeignete Terrainmulde zur Anlage des amphitheatralischen Zuschauerraumes, man musste tun, was auch die Griechen erforderlichen Falles, zum Beispiel an der Laufbahn zu Olympia, schon getan hatten, der Natur zu Hilfe kommen und den Ringwall künstlich aufführen. Einem lockeren Erdwall aber zog man in Italien dauerhaftes Mauerwerk vor; in die Aussenwand legte sich eine Reihe von über hundert rundbogig überwölbten Nischen. Gewölbte Torgänge durchbrachen den hier massiven Körper, zwei grössere führten in die Arena, kleinere in einen umlaufenden überwölbten Gang, aus welchem zahlreiche Treppen in den Zuschauerraum hinaufgingen. Als eine Erhöhung des Zuschauerraumes nötig wurde, legte man aussen noch einige Treppen an. Irgendwelche architektonische Ausbildung hat das als Versuchsbau sich darstellende pompejanische Amphitheater nicht erhalten; es blieb zunächst als Rohbau stehen und ward nach einiger Zeit mit Stuck überzogen.

Des Römers Curio Idee, zwei aus Holz konstruierte Theater dos-à-dos zu stellen und auf je einem Zapfen zu drehen, so dass sie gegeneinander gekehrt ein Amphitheater bildeten, ist nicht als die Keimidee des neuen Baugedankens anzusehen, sondern es war eine als Witz wie als technische Leistung gleich grossartige Anwendung desselben.[1])

[1]) Amphitheater: Nissen, Pompejan. Studien 97. Curio: Röm. Mitt. 1889, 235.

Von dem Theater des Pompejus wird überliefert, es sei eine vergrösserte und bereicherte Nachbildung des zu Mytilene gewesen, von ihm selbst kennen wir nur den Grundriss; es war gekrönt von einem Venustempel und entbehrte nicht des grossen Peristyls hinter der Bühne. Sicher war der ganze Bau vom ebenen Boden frei aufgeführt, und vermuten dürfen wir, dass schon hier die ganze Cavea aus einem System aufeinandergesetzter Wölbungen bestand, die sich nach aussen wieder mit rundbogigen Nischen öffneten. So fand der Architekt wetentlich mehr zu tun, er wird die Nischen mit Halbsäulenarchitektur umrahmt haben, wie sie ein paar Jahrzehnte zuvor schon am Tabularium in Anwendung gekommen war. In welchem Umfange aber dürfen wir von dem Theater des Pompejus auf die Architektur seines lesbischen Vorbildes zurückschliessen?[1]

Ein anderes der Öffentlichkeit bestimmtes Gebäude etwa derselben Zeit steht noch heute in Athen, das von Vitruv beschriebene Horologium, welches Andronikos Kyrrhestes auf dem Markte errichtete: ein Oktogon mit zwei Eingängen und einem Ausbau enthielt es eine Wasseruhr; aussen an den Wänden waren Sonnenuhren angebracht; die Seiten sehen nach den acht Hauptwinden, deren Götter im umlaufenden Fries abgebildet sind. Auf dem Knauf des Zeltdaches drehte sich als Windfahne ein Triton, dessen Hand die Windrichtung wies. Jene attischen Windgötter sind recht „römisch“.[2]

Der Privatpalast bildete sich in Rom erst seit der sullanischen Zeit heraus. Marmorsäulen hatte zuerst der Römer Crassus (gestorben 91) in seinem Hause aufgestellt; Lepidus legte in dem seinigen die ersten Schwellen aus numidischem Marmor und Mamurra führte bei sich die Marmorinkrustation ein. Bald prangten die Paläste der Herren der Welt in dem vollen und echten Glanze des hellenistischen Luxus, jene Stuckdekorationen weit hinter sich lassend.

Als erstes Beispiel eines vorstädtischen Landhauses verdient die Villa di Diomede zu Pompeji vor dem Herculanertor Beachtung; in der Anlage und einem Teil der Ausführung reicht sie in die sullanische Epoche zurück. Eine Doppelrampe führt zum Säulenportal, aus welchem man auf sieben Stufen direkt in ein Peristyl gelangt. Unter den rings anschliessenden Gemächern übersehe man nicht das Hauptschlafzimmer; im Fond des Peristyls, hinter einem Vorzimmer gelegen, tritt es im Halbrund und mit drei Fenstern in den Garten hinaus. Auf der anderen Seite baut sich die Villa in Terrassen den Abhang hinab; aus dem breiten Fenster des grossen Saales blickend hat man zu Füssen das bedeutende, von überwölbtem Pfeilergang umrahmte Parterre, in dessen Mitte ein Bassin vor einer Laube angelegt ist, und über den Garten hinweg eine weite Aussicht auf den Golf von Castellamare und bis Capri und Ischia.

Gegen Ende der römischen Republik war es, als ein gebildeter Mann sich zu Herculanum eine Villa nach seinem Geschmack einrichtete. Um diese Zeit gewann das Landhaus unter den Händen jener römischen Herrn seine bedeutendste Entfaltung; das aufreibende Leben in der Hauptstadt machte ihnen zeitweilige Ruhe auf dem Lande zum Bedürfnis, es entstanden feinsinnig durchgebildete Villen, die des Cicero sind uns am besten bekannt und typisch.[3]

[1] Theater: Richter, Topogr. v. Rom 1901, 227. Mytilene: Dörpfeld, Ath. Mitt. 1897, 447; 1898, 329.

[2] Frazer, Pausanias II 187.

[3] Marmor: Bruzza, Annali 1870, 139. Herculaneum: Comparetti-de Petra, Villa Ercolanese dei Pisoni 1883. Cicero: O. E. Schmidt, Ciceros Villen 1899.

Im Gebiete des Grabbaues hat die letzte Zeit des republikanischen Roms achtunggebietende Denkmäler in gutem Quaderbau hinterlassen, das Familiengrab der Sempronier am Quirinal, das Grab des Bibulus an der Via di Marforio, jedes dieser beiden vor einem Tore des republikanischen Roms gelegen. Das Grab der Metella an der Via Appia hat die kleinasiatisch-etruskische Grabmalform der Erdhügel auf gemauertem kreisrundem Sockel in Rom eingeführt und eröffnet damit eine glänzende Reihe gleichgeformter Grabbauten; architektonisch ausgebildet wurde nur der Rundbau, der gegen früher wesentlich erhöht, auf einen quadratischen Unterbau gestellt, auch mit Fries und Sims gekrönt wurde. Ebenfalls etruskisierend, geradezu ein verjüngtes Abbild des Riesengrabes Porsenas von Clusium, vielleicht schon ein Produkt modischer Altertümelei, ist das sogenannte Grab der Horatier und Curiatier bei Albano unterhalb der dort hochgeführten Via Appia; auf kubischem Unterbau erheben sich fünf Steinkegel, ein grösserer in der Mitte, kleinere auf den vier Ecken.

In lapidaren Meisselzügen, frei in das Wandfeld geschrieben, oder in Rahmen gefasst, geben die jetzt immer dekorativ disponierten Inschriften Bericht von den Inhabern der Grüfte. Gleichzeitige Grabmäler in Pompeji sind das „Guirlandengrab" und das Grabmal des Porcius in Altarform.

Hier mag auch das barbarisch hellenisierende Mausoleum des Königs Antiochos von Kommagene seinen Platz finden; jedenfalls zu seinen Lebzeiten errichtet ein 150 Fuss hoher Tumulus mit zwei Reihen kolossaler Götterbilder, unter ihnen der König selbst, und Reliefs der den grossen Göttern huldigenden persischen und griechischen Ahnen.[1])

Die Grabmonumente bieten manches Interessante für den Fassadenbau. Das Semproniergrab zeigt eine glatte Quaderwand mit jonischem Gebälk, den Fries ziert eine harte Nachbildung des Palmettenstreifs vom Erechtheion; auch das Metellergrab begnügt sich mit einem Fries, den hier Guirlanden füllen. Anders das Bibulusgrab, welches sich ähnlich dem der Scipionen aus schlichtem Unter- und reicherem Oberbau zusammensetzt; jener trägt die Inschrift, diesen schmückt eine ideelle Pfeilerhalle. Durch das Mittelinterkolumnium sieht man auf die Tür, in den Nebeninterkolumnien den aus den Stuckdekorationen uns bekannten Sims, hier aber, um die Schneidung mit den Pfeilern zu vermeiden, abgesetzt, jedes Stück mit einem tafelartigen Friesstück unter sich.

Als reichentwickelte Fassade ist auch die Szene aufzufassen. In Ermangelung von Ruinen republikanischer Zeit sei wieder einmal ein Ephemerbau angeführt, welcher zeigen mag, welchen Flug die Festgeber und ihre Architekten in ihren Intentionen nahmen. M. Scaurus baute 58 ein hölzernes Theater für 80000 Zuschauer. Die Rückwand der Bühne erhob sich in drei Geschossen, das untere mit Marmor verkleidet, das mittlere mit Glas, doch wohl Mosaik (damals und noch lange hin blieb Mosaikschmuck der Wände ein unerhörter Luxus), das Obergeschoss mit übergoldeter Täfelung. 360 Säulen wurden in diesem Fassadenbau verwendet, 3000 Erzstatuen standen zwischen den Säulen, an kostbaren Vorhängen, Gemälden und was sonst zu luxuriöser Ausstattung dienen mochte, war nichts gespart.

[1]) Grab der Sempronier: Lanciani, Bull. com. 1876, 126 Taf. 12. Bibulus: Ritschl, Priscae latinit. mon. epigr. Taf. 84a. Metella: eb. Taf. 84d. Bull. com. 1895 Taf. 1. Pompeji: Mau, Pompeji 1900, 403. 408. Antiochos: Humann-Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien 1890. Wilcken bei Pauly-Wissowa I 2487.



Kapitell zu Eleusis.

Wesentlich neue Architekturformen scheinen damals nicht geschaffen worden zu sein. Bemerkt sei nur, dass das korinthische Kapitell des Rundtempels zu Tivoli unter den spätgriechischen und römischen insofern eine Ausnahmestellung einnimmt, als die Helikes in der ursprünglichen Weise getrennt von den Volutstielen aufsteigen; die Akanthusblätter sind von der weichen Art. Gleichartig ist das Kapitell am Stadiontor zu Olympia. Figurierte Kapitelle liegen zu Eleusis an den kleinen Propyläen vor, die Appius Claudius Pulcher um 50 an Stelle des älteren Tores errichtete: geflügelte und gehörnte Panther springen aus den Ecken des unterwärts mit Akanthus mollis, oberwärts mit reichem, an die Verzierung der apulischen Vasen erinnerndem Rankenwerk umkleideten Kapitells.[1])

In der Wanddekoration schiebt sich ein Surrogat dem andern unter, so jetzt wieder ein neues, der plastischen Stuckverzierung eine bloss hingemalte Architektur. Haustein, Marmorinkrust, selbst Stuckimitation, das alles war auf die Dauer zu umständlich und zu teuer für das Wohnhaus, der gleiche Effekt sollte rascher und billiger erzielt werden. So kehrte man zur Wandbemalung zurück, nicht aber zum alten Teppichstil noch zur polygnotischen Wandmalerei, sondern es galt ein Surrogat für die körperlich architektonische Verzierung, es entstand eine naturalistische Architekturmalerei. Jene Scheinarchitektur galt es durch die Kunst der Malerei mittels Perspektive, Schattierung und Schattenwurf dem Auge vorzuspiegeln, doch wieder nicht in der Korrektheit der Bildmalerei, sondern angepasst den eigentümlichen Bedingungen der Wanddekoration. Unter der lässlichen Herrschaft des Pinsels erlangte der Dekorateur zugleich grössere Freiheit und Macht, die Eingebungen seiner Phantasie zum Ausdruck zu bringen; nicht allein dass er die inzwischen aufgekommenen architektonischen Ideen aufnahm, etwa die Guirlanden und die zerstückten Gesimse, wie sie die Bibulusfassade zeigt, sondern er bildete die übernommenen Motive selbsttätig weiter, indem er dabei von einer der Wandbemalung eingeborenen, aber einstweilen latenten, erst später sich herausarbeitenden Tendenz geleitet wurde. Denkmäler der Stilstufe hat uns bisher nur Pompeji geschenkt: das kleine Theater wurde gleich bei seiner Errichtung zeitgemäss ausgeschmückt, gleichartige Wandverzierung erhielt damals auch der Juppitertempel, unter den Wohnhäusern die Casa del laberinto, das der silbernen Hochzeit (nur ein Teil blieb erhalten) und andere minder bedeutende. Natürlich war auch

---

[1]) Olympia: Borrmann, Ergebn. II 68. Eleusis: Michaelis, Ath. Mitt. 1889, 9. Frazer, Paus. II 506. Münzer bei Pauly-Wissowa III 2853.

diese Architekturmalerei so gut griechisch und so gemeingriechisch wie der frühere Marmorstuck; doch den Punkt zu finden, von dem sie ausging, dürfte schwer halten, man denkt an die eine oder andere der grossen Hauptstädte.[1])

Plastik.



Der Farnesische Stier. Neapel.

Die **Skulptur** dieser zweiten Phase der Epigonenzeit leiten wir wieder mit einem imponierenden Werke ein, wie die der ersten mit der pergamenischen Gigantomachie, so diese mit dem „farnesischen Stier". Ein naiv unbarmherziges Flussmärchen, ins Sittliche übergeführt mittels des Motivs der Vergeltung an der bösen Stiefmutter, durch den Bühnendichter pathetisch entwickelt, wurde endlich künstlerisch gestaltet in Anlehnung an die heroischen Schemata der Stierbändigung; auch die Rossebändiger mögen verglichen werden. Gewaltig und packend, aus ihrem Hintergrunde vordringend wie keine frühere Antike, zugleich landschaftlich gedacht, die Szene spielt auf dem Kithäron, dessen Tierstaffage nicht fehlt, einst zu Rhodos vielleicht in freier Natur aufgestellt, so aus der Natur selbst herauswachsend, atmet die pyramidal aufgetürmte Gruppe das grosse Pathos des Hellenismus, mag sie auch erst in dessen Spätzeit entstanden sein. Die Künstler **Apollonios** und **Taurĭskos** aus Tralles werden aus epigraphischen Gründen hierhin gesetzt.[2])

Wir schliessen noch einige kleinasiatische Künstler an. **Archelaos**, Apollonios' Sohn, aus Priene, machte um 100 die „Apotheose Homers"; ein im Geiste der gelehrten Literaturstudien geschaffenes Relief mit entwickeltem landschaftlichem Hinter-

[1]) **Architekturmalerei**: Mau, Gesch. d. dekor. Wandmalerei 124 Taf. 3—4 (Zweiter Stil).
[2]) **Apollonios**: Hiller v. Gärtringen, Ath. Mitt. 1894, 37. Robert bei Pauly-Wissowa II 161.

grund: am Fuss des Parnasses, vor einem ausgespannten Teppich, nimmt Homer thronend die Huldigung der Historie, Poesie, Tragödie, Komödie entgegen; höher am Berghang steht Apollon Kitharödos in einer Grotte, davor ein Dreifuss und eine Dichterstatue; der Reigen der Musen umschwärmt den Gipfel, auf welchem Zeus mit dem Adler gelagert ist. Die Musen, sie tragen ausgesprochen hellenistische Gewandung, geben statuarische Typen wieder, darunter so berühmte wie die den Ellbogen auf einen Felspfeiler stützende Polyhymnia; man will sie auf den in der Vorperiode erwähnten Philiskos zurückführen. Sodann Künstler aus Ephesos. Agasias, Dositheos Sohn, der kundige Verfertiger des „borghesischen Fechters“, wird das Vorbild zu diesem Werke in einer Kampfgruppe lysippischer Schule gefunden haben. Agasias, Menophilos' Sohn, war um 90 herum für Delos tätig. Herakleides, Agnos' Sohn, und Harmatios nennen sich die Künstler einer als Ares ergänzten jugendlichen Statue des Louvre.[1])



Venus von Milo. Louvre.

Alexandros (oder Agesandros), des Menides Sohn aus Antiochia am Mäander, lautet der Name auf einer jetzt verschollenen Künstlerinschrift, welche mit der Aphrodite von Melos in Verbindung gebracht wird. Wie es sich mit der Inschrift verhalten mag, die Statue gehört der Epigonenzeit an. Einst hatte Phidias das Schema des auf niedrige Stufe — bei ihm eine Schildkröte — gesetzten Fusses für Aphrodite formuliert und die Grossheit der Gestalt vorgebildet, das vierte Jahrhundert alsdann den blühenden Leib modelliert, Praxiteles das Antlitz so hold beseelt, die Diadochenzeit hatte die Wahrheit des Nackten durch einige Naturalismen gehöht und den Hals so schlank, den Kopf so klein gebildet. Endlich war es die Römerzeit, welche das grossanmutige Weib zu einer zwar wirkungsvollen, aber der Wirkung zuliebe anatomisch fehlerhaften Nischendekoration entwertete. Immer noch ist die „Venus von Milo“ aber unsere vollendetste Frauenstatue aus dem Altertum, würdig der all-

[1]) Archelaos: Robert bei Pauly-Wissowa II 454. Agasias Dositheou: eb. I 737. Agasias Menophilou: Wolters, Ath. Mitt. 1890, 192. Herakleides: Löwy, Inschriften n. 293.

gemeinen Bewunderung, der lehrreichste und anziehendste Auszug und Niederschlag der Geschichte der griechischen Plastik.

Auch auf Melos wurde eine Kolossalstatue des Poseidon gefunden, welche, ein Geschöpf des hellenistischen Barockstils, doch später Arbeit, in einigen Momenten der Anordnung an die Aphrodite anklingt, ohne doch ihr näher verwandt zu sein.[1])

In Athen blühte, was man in der Fachlitteratur die neuattische Schule nennt. Antiochos oder Metiochos, welcher die Parthenos des Phidias kopierte und früher als Athener galt, scheint in seiner Inschrift eine andere Heimat angegeben zu haben. Unter den sicher athenischen Künstlern begegnet öfter der Name Apollonios; ein Bildhauer dieses Namens machte nach dem Brande von 84 den neuen Juppiter Capitolinus aus Elfenbein; nur wissen wir nicht ob er unter den gleichnamigen athenischen Künstlern zu suchen ist. In deren Reihe steht des Nestors Sohn an der Spitze, mit dem ewig problematischen „Torso vom Belvedere".[2])

Der neuattischen Schule, oder sagen wir lieber den spätattischen Werkstätten werden auch zahlreiche meist dekorative Reliefs verdankt, die sämtlich Vorbilder der klassischen Blüte teils kopieren teils benutzen, und zwar, so scheint es, in erster Linie solche aus der Schule des Phidias. Dahin gehört der Fries am Logeion des athenischen Theaters, der etwa im Sinne des pergamenischen Telephoszyklus Dionysosgeschichten bringt, auch mit landschaftlicher Szenerie, aber die Figuren stilisiert nach klassischen Mustern. In anderen Fällen wählten die Bildhauer Vorlagen von der Art des Orpheusreliefs; dergleichen liegen dem Dreifrauenrelief vom Palatin zu Grunde und der Opferung Iphigeniens an dem Rundaltar mit der gefälschten Inschrift des Kleomenes. Wiederum wurden aus architektonischen Reliefs wie denen der Nikebalustrade einzelne Szenen zu Grunde gelegt; so bei der „Schmückung einer Herme" und den „Frauen mit dem Opferstier".[3])

Höheres Ansehen als die meisten der vorher genannten genossen in der Römerwelt zwei Künstler, welchen einige Worte mehr zu widmen sind, Pasiteles und Arkesilaos.

Pasiteles, Grieche aus Unteritalien, durch die Lex Plautia Papiria 88 des römischen Bürgerrechts teilhaftig geworden und nach Rom übergesiedelt, studierte die Kunst mit Bemühen nach den Alten wie nach der Natur, ward ein Schulhaupt, wir werden später davon hören, und ein Begünstigter der kunstliebenden Gesellschaft. Der gelehrte Varro pries in hoch; auch durch Cicero wissen wir einiges über ihn. Sein Studium der Alten war gründlich; er hat in fünf Bänden alle sehenswerten Kunstwerke in der Welt beschrieben (*quinque volumina nobilium operum in toto orbe*). Pasiteles machte auch die Entdeckung, dass die Kunst des Modellierens (die Plastik im engeren Sinne) die Mutter der Cälatur, der Erzbildnerei und der Skulptur sei, und in Betätigung dieser Erkenntnis schuf er, der alle drei Techniken in gleicher Vollkommenheit beherrschte, kein Werk, ohne es vorher in Ton modelliert zu haben. Auch modellierte

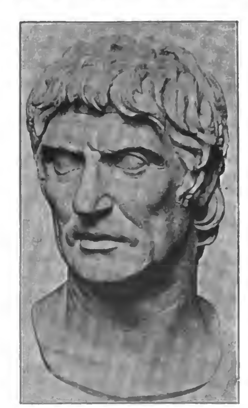
[1]) Alexandros: Robert bei Pauly-Wissowa I 1462. Overbeck, Plastik[4] II 383. Collignon, Sculpture II 468. Saloman, Venus von Milo 1901. Poseidon: v. Sybel, Katalog n. 424. Kabbadias n. 235. Collignon, Sculpt. II 478.

[2]) Antiochos: Robert bei Pauly-Wissowa I 2496. Juppiter: Michaelis, Jahrb. 1898, 192. Apollonios Nestoros: Robert bei Pauly-Wissowa II 162; Strena Helbig, 1900, 257. Preiser, Zum Torso vom Belvedere 1901.

[3]) Reliefs: Hauser, Neuattische Reliefs 1889, 179. Logeion: Matz, Annali 1870, 97; Mon. IX 16. Collignon, Sculpt. II 617. Dreifrauen: Amelung, Röm. Mitt. 1899, 1. Iphigenie: Michaelis, Röm. Mitt. 1893, 201. v. Schneider, Serta Hartel. 287. Schmückung: Furtwängler, Glypt. 1900 n. 264. Opferstier: Helbig, Führer n. 165. — Ferner Helios und Eos: Homolle, Bull. hell. 1892, 325 Taf. 8. 9.

er nach der Natur, einmal am Quai, wo eben afrikanische Bestien in Käfigen ausgeschifft worden waren, einen Löwen, als plötzlich aus einem anderen Käfig ein Panther ausbrach und den fleissigen Künstler in Gefahr brachte. Über seine Werke ist wenig überliefert. Er arbeitete Götterbilder für den Junotempel in der Porticus Metelli; ein elfenbeinerner Juppiter wird an anderer Stelle genannt. Er war auch ein Meister in Silberarbeit; so verewigte er einen Moment aus der Kindheit des Schauspielers Roscius, da diesen eines Nachts die plötzlich erwachte Amme in der Wiege fand, im Schlaf von einer Schlange umwunden. Bei der Komposition mochte ihm das Vorbild des schlangenwürgenden Kindes Herakles gute Dienste getan haben.[1])

Arkesilaos. Auch ihn schätzten und beschäftigten Varro und Asinius Pollio; Julius Cäsar gab ihm die Stammmutter seines Hauses, die „Venus Genetrix“, für deren Tempel in Arbeit; als letzterer 46 geweiht wurde, musste das noch unfertige Bild doch aufgestellt werden. Lucullus der Jüngere bestellte bei ihm für den Preis von bald 175000 Mark ein Bild der „Felicitas“, dessen Vollendung durch den Tod des bei Philippi gefallenen Bestellers und den des Künstlers selbst verhindert wurde. Auch Arkesilaos war gross im Modellieren; seine Ton- und Gipsmodelle standen hoch im Preise; der römische Ritter Oktavius bezahlte ein Talent für das Gypsmodell zu einem Mischkrug, welcher natürlich mit bacchischen Emblemen verziert war. Die Künstler selbst gaben für seine Modelle mehr als die Liebhaber für fertige Werke; in dieser Tatsache verrät sich die Impotenz der Epigonen. Arkesilaos' Hauptbild war jene „Venus Genetrix“, bekleidet, ein Amor hing ihr hinter der linken Schulter und blickte über dieselbe herüber, ein anmutig spielendes Motiv. „Nymphen tragende Kentauren“ befanden sich in der Sammlung des Asinius Pollio; eine Marmorgruppe besass Varro, eine Löwin von Amoretten umspielt, einige hielten sie gefesselt, andere zwangen sie aus einem Horn zu trinken, wieder andere beschlugen (das heisst antik beschuhten) ihre Füsse. Lauter hellenistische Ideen, welche für den Fall arrangiert und schön ausgeführt zu haben des Mannes Verdienst war.[2])



Porträt. München, Glypt. n. 309.

All den Griechen ist kaum ein Namen römischen Klanges anzufügen. Coponius machte die „vierzehn Nationen“, die am Theater des Pompejus standen, Personifikationen von unterworfenen Völkerschaften, also weibliche Gewandstatuen mit bezeichnenden Attributen, wohl auch mit charakteristischer Körpertypik auf Grund der hellenistischen Barbarenbilder. Es muss aber anerkannt werden, dass im Kreise der Architekten das Verhältnis zwischen Griechen und Römern anders steht, günstiger für die Römer. Mucius baute den Tempel der Honos und Virtus für Marius. Auch schrieben Römer über Architektur, freilich ohne selbst Architekten zu sein, wie Fufidius und Varro. In der Folge sind Baumeisternamen lateinischen Klanges sogar in der Mehrheit gegen-

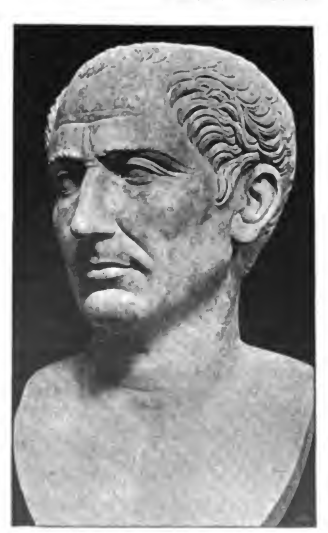
[1]) Pasiteles: Collignon, Sculpture II 658. Furtwängler, Gemmen III 302.

[2]) Arkesilaos: Robert bei Pauly-Wissowa II 1168. Collignon, Sculpture II 686. Zur Venus noch Springer-Michaelis, Handbuch I 1898, 247 Fig. 429.

über den übrigens immer wieder erscheinenden griechischen. Es hat auch nichts Auffallendes, dass die Römer eher Baumeister wurden als Bildhauer.[1])

Denkmäler griechischer Skulptur im Dienste der Römer, entstanden in den letzten Zeiten der Republik, gibt es wohl eine Zahl. Vielleicht wurde damals, nach dem Vorbilde des Nil, der Tiber gestaltet, mit der Wölfin an Stelle der Sphinx; die beiden Flussgötter erhielten als Gegenstücke sinnvolle Aufstellung im Heiligtum der Isis und des Serapis. Anziehender sind die Bildnisse; obwohl ihre Benennung nur zum kleinsten Teil gesichert ist. Bei manchen Köpfen besteht selbst über ihre Einordnung in die Gattung Streit, ob sie nicht vielmehr hellenistische Griechen seien; in dem vorstehend abgebildeten Kopf sehen einige Antiochos Soter, andere einen Römer. Die Münzen und die Gemmen mit Porträtköpfen wollen beachtet sein. In Marmoren glauben wir, abgesehen von dem bestrittenen Sulla, Pompejus und Cicero zu besitzen. Wir schliessen die Basis eines Sitzbildes zu Sorrent an mit Götterfiguren an den Seiten und ein Sepulkralrelief aus Aquila mit Darstellung eines feierlichen Leichenzuges: erstere erinnert an die schönsten Zeichnungen der griechischen Blüte, letzteres ist ein Vertreter des immer nebenhergehenden Realismus, der Gegensatz von Poesie und Prosa.[2])

Zweite Periode. Die Kaiserzeit.



Julius Cäsar. Neapel.

Das Weltreich war fertig, es umfasste zum ersten Male Orient und Okzident, die sämtlichen Länder des Mittelmeeres; die antike Welt war eine Monarchie geworden. Träger des Geistes dieser, der römischen Welt ist hinfort der Kaiser; die Folge der Cäsaren gibt den Leitfaden der Geschichte.

Auf der Schwelle der Zeiten, wie Alexander, steht auch Cäsar. Nach der Form gehörte er noch der Republik, aber der Schöpfer der neuen Epoche, welcher die Gedanken aussprach, als deren Vollstrecker sich der kluge Erbe bekannte, zählt nicht als letzter Republikaner, sondern als der Reigenführer derer, die künftig seinen Namen als Titel führten.

[1]) Coponius: Robert bei Pauly-Wissowa IV 1214. Architekten: Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II 335.

[2]) Tiber: Fröhner, Notice 1889 n. 449. Münzen: Serafini, Bull. com. 1897, 3 Taf. 1. Gemmen: Furtwängler, Gemmen III 289. Sulla: Helbig, Führer n. 30. Pompejus: Helbig, Röm. Mitt. 1886, 37 Taf. 2. Rev. arch. 1890, 339 Taf. 8. Cicero: Furtwängler, Gemmen 351. Sorrent: Heydemann, Röm. Mitt. 1889, 307 Taf. 10. Aquila: Hülsen, Röm. Mitt. 1890, 72.

Julius Cäsar, der geniale Feldherr, grosse Staatsmann, geistvolle Schriftsteller, entwarf auch bedeutende Projekte zur baulichen Gestaltung Roms (54); nur weniges durfte er selbst vollenden, sein Tod schob die Ausführung dem Nachfolger zu. Cäsar also begann die Neugestaltung des Forums, Neubauten des Rathauses, der zwei Basiliken an den Langseiten des Marktes, unter Beseitigung der vorliegenden Tabernen. Der Markt selbst hatte längst nicht mehr Raum genug, seit er das Forum nicht der Stadt allein, sondern der Welt geworden war; zur Entlastung sollte als Gerichtsmarkt ein zweites, das Forum Julium dienen, zu Wahlversammlungen der Neubau der Säpta auf dem Marsfelde. Der mythischen Stammmutter seines, des julischen Hauses, der Venus Genetrix, errichtete er inmitten des neuen Forums einen Tempel; des Bildes von Arkesilaos' Hand gedachten wir früher, auch kaufte er zur ferneren Ausschmückung für den Preis von achtzig Talenten die zwei Bilder des Timomachos, Aias und Medea. Ein zweites steinernes Theater wurde in Angriff genommen. Unter den Kolonieen Cäsars treten Karthago (Veneria) und Korinth (Laus Julia Corinthus) bedeutend hervor.



Augustus. Neapel.

Von Augustus bis Hadrian.

Augustus.

Nach Cäsars Tode hatte sein Adoptivsohn Octavianus noch lange Jahre zu kämpfen, bis er durch den Sieg von Actium Herr der Lage ward und als erster Augustus die Regierung des Reiches übernahm.

Augustus, dem Vitruvius seine zehn Bücher über die Architektur gewidmet hat, entfaltete eine ausgebreitete Bautätigkeit, um Rom seiner Weltstellung gemäss zu gestalten. Auf dem palatinischen Hügel baute er den Palast; der Name des Hügels ging auf die Residenz der Kaiser und von dieser auf alle fürstlich ausgebildeten Wohnungen über. Einen Teil der für den Zweck zusammengekauften Grundstücke widmete er dem neugegründeten Heiligtum des palatinischen Apollo, das reich mit Bildwerken und einer Bibliothek ausgestattet wurde. Am Forum vollendete er was Cäsar begonnen, mehreres musste von vorn angefangen werden, weiteres fügte er hinzu. Er vollendete die Kurie, führte die durch Brände verwüsteten zwei Forumsbasiliken aus der Asche wieder auf, erneuerte ferner am Nordende des Forums die Tempel des Saturn und der Concordia, an der Südostecke den Castortempel; neu fügte er auf der

Stelle, wo Cäsars Leichnam verbrannt worden war, den Tempel des Divus Julius hinzu. Auch vollendete er das Forum Julium und legte, um dem wachsenden Raumbedürfnis zu genügen, noch weiter nördlich das Forum Augusti an mit dem Tempel des Mars Ultor. Auf dem Marsfeld, und zwar dessen Nordende, weihte er die Ara Pacis und in der Nähe ein Solarium, eine auf den Boden gezeichnete Riesensonnenuhr; den Stab, welcher den vorrückenden Schatten warf, trug ein hoher Obelisk. Zu äusserst endlich errichtete Augustus das kaiserliche Mausoleum mit zugehörendem Ustrinum.

Agrippa vollendete die Säpta mit langgestreckter Portikus an der Via Lata, begann auch das Diribitorium, dessen Dach wegen seiner weiten Spannung bewundert wurde. An der Fortsetzung der Via Lata folgte die Porticus Vipsania, vorliegend den Lorbeerhainen des Campus Agrippae; westlich erhob sich die Basilica Neptuni innerhalb der nach ihren Gemälden benannten Portikus der Argonauten; weiterhin kam das Pantheon und hinter ihm die grosse Thermenanlage, die erste in Rom, mit anschliessendem Park, darin ein grosser Weiher und ein ansehnlicher Wasserkanal sich fanden.



Tempel der Roma und des Augustus zu Pola.

Auf dem Marsfeld erstand noch das Amphitheater des Taurus; südwestlich des Kapitols wurde die Porticus Octavia und die des Metellus erneuert, letztere unter dem Namen der Porticus Octaviae; ferner wurde das Marcellustheater fertiggestellt und ein drittes Theater von Balbus errichtet. Auf den östlichen Hügeln baute Augustus den Quirinustempel als achtsäuligen Dipteros, ferner die Porticus der Livia mit dem Tempel der Concordia und vor dem Tor das auch nach Livia genannte Macellum.[1])

Vom augusteischen Rom ist wenig genug erhalten; in die Lücken muss treten, was ausser-

[1]) Augusteische Bauten: Gardthausen, Augustus I 1896, 955. Richter, Topographie Roms 1901 Register. Palatin: Haugwitz-Hülsen, Palatin 1901. Bibliothek: Petersen, Röm. Mitt. 1899, 103. Basilica Julia: Hülsen, Anzeiger 1900, 5. Petersen, eb. 1901, 63. Divus Julius: Hülsen, eb. 1899, 4. Forum Julium: Hülsen, Strena Helbig. 139. Marcellustheater: Pernier, Bull. com. 1901, 52.

halb der Stadt an Denkmälern blieb. Pompeji zum Beispiel besitzt augusteische Gebände im Tempel der Fortuna Augusta und in der sogenannten Kurie, jetzt als Heiligtum der städtischen Laren erklärt, sowie einige gleichzeitige Gräber unmittelbar vor dem eben vorher neugebauten Herkulanertor. Reich an Denkmälern ist Südfrankreich, darunter befinden sich auch solche augusteischer Zeit. Im Osten wurden Tempel der Roma und des Augustus geweiht, erhalten sind solche zu Ankyra, Athen und Pola. Athen verdankte der Munifizenz von Cäsar und Augustus einen neuen Markt, dessen Tor sie altväterlich dorisch ausführten wie den Romatempel entsprechend jonisch, ersteres allerdings in spätester Stilisierung, mit wirklichen Ringen oder Riemchen und zwar unter dem Echinos, statt an ihm. Agrippa errichtete ein Odeum und erhielt vor den Propyläen ein Denkmal, dessen allzu hohes Fussgestell die Barbarei der Römerzeit noch heute anklagt. In Jerusalem hat Herodes den Tempel neu gebaut; erhalten sind bedeutende Stücke der Stützmauern, aus Riesenquadern aufgeführt.[1])



Theater des Marcellus. Teil der Ruine mit ihren modernen Einbauten.

Bei den überlieferten Säulenordnungen verweilen wir nicht, es wäre denn, um darauf aufmerksam zu machen, dass der Schaft von nun an oft glatt bleibt, besonders dann, wenn es gilt, den Materialwert der aus kostbaren Steinarten gewonnenen Monolithen ans Licht zu stellen. Mehr interessiert uns der in der Kaiserzeit vorherrschende Architekturtyp, die bereits in der Vorepoche in Rom eingeführte Verbindung des **Rundbogens** mit dekorativ vorgesetzter und rahmender

[1]) **Pompeji:** Mau, Pompeji 1900, 37. **Fortuna:** Mau, Röm. Mitt 1896, 269. Weichardt, Pompeji 87 Taf. 9. **Laren:** Mau, Röm. Mitt. 1896, 285. **Markttor:** Frazer, Pausanias II 186. **Odeum:** Dörpfeld, Ath. Mitt. 1892, 258. **Herodes:** Puchstein, Jahrb. 1892, 14, 33.

Halbsäulenstellung. Diese Anordnung ergab sich von selbst an Wölbbauten, wie dem römischen Theater; das Marcellustheater ist jetzt unser ältestes Beispiel mit der auch weiterhin die Regel bildenden Verwendungsart der drei Ordnungen, derzufolge dem Erdgeschoss die dorische, dem Mittelgeschoss die jonische, dem Obergeschoss die korinthische zukommt. Eine nicht minder wichtige Klasse analog ausgebildeter Denkmäler setzt sich zusammen aus den mancherlei Toren, seien es Stadttore oder Strassenüberführungen, Prunk- oder Ehrentore. Das befestigte, daher in architektonischer Ausbildung sich zurückhaltende Stadttor von Perusia (Arco di Augusto) ist die augusteische Herstellung eines hellenistisch-etruskischen Torgebäudes: augusteisch ist das Tor von Nemausus (Nîmes). Strassenüberführungen von Wasserleitungen gibt es in Rom noch mehrere, auch sie angemessen ausgestattet, eine über die Via Tiburtina (Porta San Lorenzo) und der Bogen des Dolabella und Silanus auf dem Cälius. Endlich der insgemein sogenannte Triumphbogen, oft aber eher Danktor zu nennen, die baugeschichtliche Fortsetzung des bereits im zweiten Jahrhundert aus dem griechischen Prunktor entwickelten Fornix oder Janus. Worin das Neue des Arcus gegenüber dem Fornix bestand, können wir nicht sagen; denn nur vom Arcus haben wir Denkmäler.



Porta Romana zu Rimini.

Er ist also zugleich Ehrentor und Träger eines Ehrenbildes, besteht daher aus zwei übereinandergeordneten Baukörpern, dem Tor und dem daraufgestellten Postament für das Bild (der Attika). Der Torbau kann einen oder mehrere Durchgänge besitzen, die vorgesetzte Säulenarchitektur kann schlichter oder reicher sein. In Ariminum (Rimini) wurde die gegiebelte Säulenordnung dem Quaderbau einfach vorgesetzt, und zwar die Säule der Pfeilermitte. Sonst wird die Säule (dafür in Spoleto ein Pilaster) an die Aussenkante gerückt, führendes Exemplar des Typus ist der Bogen von Susa am Montcenis. Zu reicherer Ausstattung trat vor jeden Pfeiler ein Säulenpaar; frühestes und ein ausgezeichnetes Exemplar ist der Bogen zu Glanum (St. Remy in der Pro-

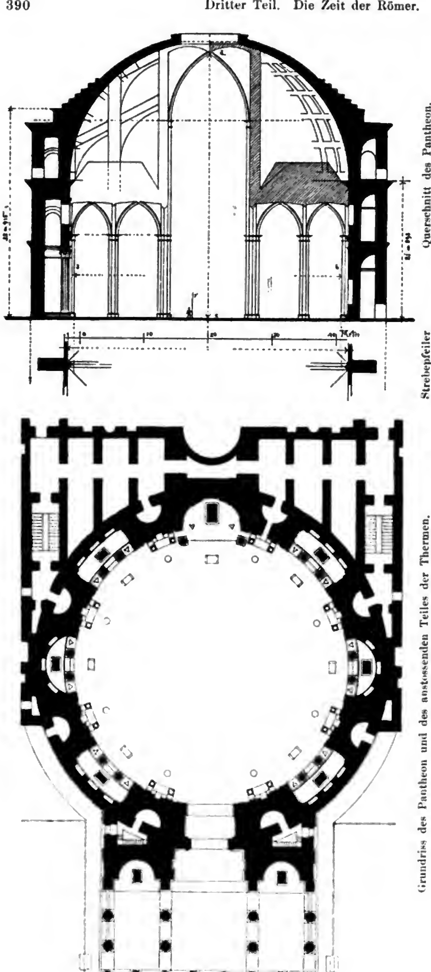
vence), es folgt der von Augusta Prätoria (Aosta). Bildnerischer Schmuck konnte an verschiedenen Stellen hinzutreten. Zu Rimini erneuert sich in den Zwickeln das alte Motiv der an den Toren angebrachten Köpfe, hier nun jeder aus einem Schalenrund hervorblickend; der Schlussstein trägt den Kopf eines Opferstiers. Der Bogen von Susa bringt den ersten figürlichen Fries, eine Opferszene; der zu St. Remy gemäss dortzulande üblicher reicherer Verzierungsweise eine schwere Laubguirlande am Bogen, schwebende Viktorien in den Zwickeln und zwischen den Säulen jedes Pfeilers ein Triumphalrelief.[1])

Wie aber steht es mit dem raumbildenden Gewölbebau? Hat auf diesem Gebiete die augusteische Zeit Epoche gemacht? Die Frage lässt sich nicht beantworten, schon deshalb nicht, weil wir nicht wissen, wieweit die hellenistische Baukunst bereits vorgearbeitet hatte. Die Frage muss eingeschränkt werden auf die Bedeutung des augusteischen Gewölbebaues im Kreise der erhaltenen Baudenkmäler. Die Thermen des Agrippa, insbesondere ihre grossen Wölbbauten sind vom Erdboden vertilgt. Rücken an Rücken nun mit den Thermen verbunden steht das Pantheon. Dem Bau des Agrippa schreibt die literarische Überlieferung sowohl Vorhalle wie Kuppel zu, dem Inneren Säulen mit bronzenen Kapitellen; auf den Säulen, also wohl in einem zweiten Geschoss, standen Karyatiden, gepriesene Werke des Atheners Diogenes ebenso wie die Akroterien des Frontgiebels. Der Tempel enthielt viele Götterbilder, Cäsar, Mars und Venus werden genannt, die Vorhalle die zwei Statuen des Augustus und des Agrippa. Nach Bränden und anderem Verfall haben nacheinander Domitian, Hadrian und Septimius Severus das Pantheon hergestellt. Hadrian führte den Bau in Backstein von den Fundamenten aus neu auf, wie seine Ziegelstempel bezeugen, die man verschiedenen Stellen der Tambourmauer und dem Kuppelansatz entnommen hat; doch bleibt die Möglichkeit, dass er nicht bloss die allgemeine Bauidee des Agrippa, sondern auch dessen Grundriss, Hochbaukonstruktion und Gewölbestruktur im wesentlichen wiederholt habe. Der noch nicht genauer untersuchte schwebende Teil der Kuppel kann auch von Septimius Severus' Erneuerungen herstammen; wahrscheinlich gilt dies von der letzten antiken, erst 1747 abgenommenen Marmortäfelung des Innern. Übrigens bleibt die Verschiebung des Pantheon von Augustus zu Hadrian für die Entwickelungsgeschichte des Gewölbebaues solange unwichtig, als die Reihe der sonst interessanten Denkmäler erst nach Hadrian beginnt.

Das Pantheon, unser erster monumentaler Wölbbau, tritt gleich wunderbar überwältigend vor uns hin. Hier hat sich Römerwille und Griechensinn vereint, um etwas man möchte hoffen Unzerstörbares zu erzeugen. Das Rundhaus trägt eine Halbkugel. Die Wand der Rotunde ist eben so hoch wie die Kuppel, und die Scheitelhöhe der Kuppel gleich dem Durchmesser des Rundhauses; würde die Halbkugel nach unten zur vollen Kugel ergänzt, so streifte diese den Boden. Das Innere des Pantheon ist der denkbar einfachste, aber vollkommenste Raumbau, eine zur statischen Möglichkeit ausgebaute Kugel. Das fünfschiffige Langhaus des Kölner Domes mit Einschluss der Strebebögen im Querschnitt hat fast genau Platz im Querschnitt des Pantheon, aber einen wieviel vollkommeneren Raumgehalt besitzt das Pantheon.

Zwei Probleme des Gewölbebaues sind hier in Angriff genommen, das Widerlagersystem und die Gewölbestruktur.

[1]) Arcus: Gräf bei Baumeister, Denkmäler III 1865. Puchstein bei Pauly-Wissowa II 603. Rimini: Petersen, Röm. Mitt. 1900, 169. Susa: Ferrero, Arc d'Auguste à Suse 1901. Aosta: Promis, Antichità di Aosta Taf. 12.



Querschnitt des Pantheon.
Eingezeichnet ist der Querschnitt des Kölner Domes in gleichem Verhältnisse (Durm).

Strebepfeiler des Kölner Domes.

Grundriss des Pantheon und des anstossenden Teiles der Thermen.
(Adler.)

Der Seitenschub der Gewölbelast würde den tragenden Mauerring auseinandersprengen; daher umstellen sechzehn radial vortretende Strebepfeiler die Trommel. Uns ist von den gotischen Kirchen her geläufig, diese Strebepfeiler unmaskiert und ihre Zwischenräume nach aussen offen stehen zu sehen; am Pantheon aber wurde der entgegengesetzte Weg eingeschlagen, welcher für das Altertum auch vorherrschend blieb, das Strebesystem zum Innenbau gezogen und somit der sonst verlorene Raum zwischen den Strebepfeilern nutzbar gemacht zu einer ebenso zweckmässigen wie architektonisch wirksamen Ausbildung des Innenbaues. Der Baumeister des Pantheon umschloss den Kranz der von der inneren Ringmauer ausstrahlenden Strebepfeiler mit einer zweiten äusseren, und zerlegte den Abstand zwischen dem inneren die Kuppel tragenden Mauerzylinder und dem äusseren Mantel durch die Strebepfeiler in sechzehn Abteilungen.

Von diesen Hohlräumen öffnete er acht, mittels Durchbrechungen der inneren Ringmauer, als breite Nischen gegen den Innenraum. Die übrigen acht Strebenzwischenräume bleiben verloren; diese Hohlkörper geben die starken Hauptstützen des Gebäudes ab. Im Plan des Pantheon erkennt man sie an dem halbkreisförmigen Grundriss ihres Hohlraumes. Strebepfeiler und äusserer Mauerzylinder steigen nicht bloss bis zur Höhe der inneren Rotunde auf, sondern begleiten noch den steil ansteigenden Unterteil der Kuppel, den sie mithin verbergen; die innere Rotunde ist nur zweistöckig aufgebaut, die äussere aber dreistöckig.



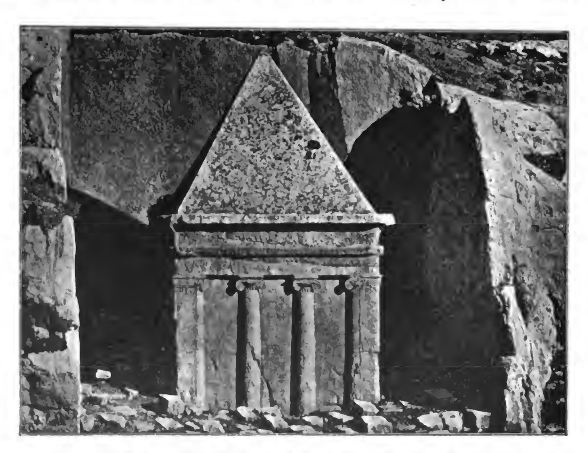
Pantheon. Rom.

Die Gewölbestruktur konnte noch nicht vollständig ermittelt werden. Man darf ein System von Rippen mit Gusswerkfüllung annehmen; doch sind bisher nur Entlastungsbögen im Ansteigenden, oberhalb der Nischen, erkannt worden, im Schwebenden sollen wagrechte Backsteinringe liegen. Aussen ist die Kuppel im Unterteil des

sichtbar werdenden Teiles abgetreppt worden, vielleicht unter Berufung auf krönende Treppenpyramiden, deren eine wir am Maussoleum zu Halikarnass kennen lernten.

Eine der inneren acht grossen Nischen gibt den Eingang ab. Sämtliche acht Nischen haben die Höhe der Rotunde, und ihre Öffnungen schliessen mit einem Rundbogen. Die Fondnische ist in ihrer ganzen Höhe nach der Rotunde hin offen gehalten; dagegen die Seitennischen sind, einheitlich mit der Wand, zweistöckig gegliedert. Im Untergeschoss öffnen sie sich mit zwei Säulen zwischen Stirnpfeilern, das dreiteilige Gebälk läuft rings herum durch, auch an der Wand hin; die ursprüngliche Architektur des Obergeschosses ist unbekannt, vielleicht waren die erwähnten Rundbogen vergittert, dabei durch Pfeiler oder Pfeilerkaryatiden geteilt. Somit umgibt ein Kranz von sieben Kapellen den kreisrunden Mittelraum; in ihnen fanden die Götterbilder Aufstellung.

Dem Eingang ward eine tiefe Vorhalle gegeben, ursprünglich vielleicht zehn, jetzt acht Säulen Front bei drei Säulen Tiefe. Zwei innere Säulenreihen zerlegen die Halle in drei Schiffe, das breitere Mittelschiff führt zu der prachtvollen Erztür der Rotunde, die Rückwand der schmäleren Nebenschiffe vertieft sich je zu einer Bildnische [1])

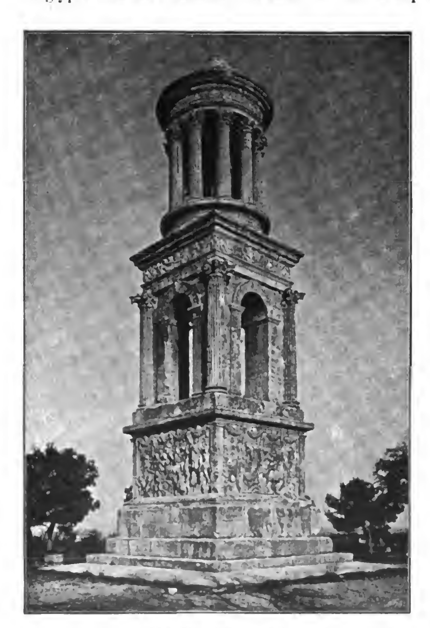


Felsgrab im Kidrontal bei Jerusalem, genannt Grab des Zacharias.

Die Grabmäler wurden mannigfaltigst gebildet, alle möglichen tektonischen und architektonischen Typen wurden herangezogen, es fehlte nicht an Originellem, auch

[1]) Gewölbebau. Der Palast zu El Hatra in Mesopotamien, der Kaiserzeit gehörend, besitzt nur Tonnengewölbe: G. Rawlinson, Sixth monarchy 1873, 372. Justi, Oriental. Völker 1884, 449. Perrot-Chipiez V 585. Pantheon: Adler, Das Pantheon 1871; Anzeiger 1893, 125. Richter, Topogr. Roms 1901, 233. Lanciani, Bull. com. 1901, 4. Maass, Tagesgötter 1902, 287.

nicht an wirklich Schönem oder Bedeutendem. An die Spitze unserer Übersicht stellen wir die pseudoägyptische Pyramide des Cestius, der zu Rom starb und an der Strasse nach Ostia dieses fremdartige Grabmal erhielt, dem klassische Säulen vorgesetzt wurden. Der ägyptisch-syrische Pyrgostyp mit Corniche und krönender Pyramide lebte in Syrien wieder auf, neu hellenisierend, nämlich das Untergeschoss in einen ideelen Freibau auflösend, mittels jonischer Halbsäulen zwischen Eckpilastern; so das „Zachariasgrab" im Kidrontal bei Jerusalem. Das „Absalomgrab" ebenda besitzt noch einen Triglyphenfries über dem Architrav der Säulenstellung, und die Pyramide hat sich in eine aus dem Zeltdach entwickelte, gleichsam gedrehte Spitze mit krönender Blume verwandelt. Das „Jakobsgrab" ist eine Höhle mit Vorhalle welche sich unter einem Triglyphenfries mit zwei dorischen Säulen zwischen Stirnpfeilern öffnet; das Grab El Massaneh weist Quadern mit Randbeschlag auf, Türen mit ägyptischer Corniche, Triglyphenfries mit füllenden Rosetten in den Metopen und Zahnschnitt darüber. Gleichzeitig sind auch die Felsgräber des nabatäischen Reiches zu Medaïa Salih; neben den architektonischen Elementen der vorbeschriebenen Denkmäler, griechischen Ordnungen und ägyptischer Corniche, tauchen hier wieder die assyrischen Zinnen auf.



Denkmal der Julier zu St. Remy.

Originell ist das Grabmal des Brotlieferanten Eurysakes vor Porta Pränestina zu Rom. Im Unterbau stehen Mörser oder Teigmulden immer drei aufeinander, dichtgereihte Rundpfeiler bildend; ebensolche Mulden, aber vorgestürzt und Teigklumpen enthaltend, füllen die Räume zwischen den Eckpilastern des Oberstockes. Der Fries stellt Mehllieferung und Brotabnahme recht lebendig dar, die Inschrifttafel hat die Form einer Tischplatte, Aschenurne und Dachknauf die von je einem Brotkorb.

Das System des säulenumrahmten Rundbogens ist wirkungsvoll verwertet an dem Denkmal der Julier zu St. Remy, einem dreistöckigen Freibau in reichster architek-

tonischer und skulptureller Durchbildung. Jeden der drei Bankörper dachte sich der Baumeister als Pfeiler- oder Säulenhalle, löste also alles Schwere in leichte Gestalt auf. Auf schlichten, grossen Stufen erhebt sich, an den pergamener Alter erinnernd, doch architektonisch entwickelter, der Unterbau mit Sockel und kräftig schattendem Sims; die vier Kanten sind als Pfeiler behandelt, zwischen deren Kapitellen sich schwere Guirlanden spannen. Die Zwischenflächen hat man völlig mit Relief ausgefüllt; malerisch entworfene Kampf- und Jagdgruppen scheinen in dem ideellen Raume innerhalb der vier Pfeiler sich zu bewegen. Der Hauptkörper ist wirklicher Freibau in Gestalt eines Tetrapylon: Rundbogen mit reichskulpierten Archivolten durchbrechen die Wandflächen, kräftige korinthische Ecksäulen tragen das durch figürlichen Fries und markiges Hauptgesims ausgezeichnete Gebälk. Den Abschluss bildet ein wiederum korinthisches Rundtempelchen mit Zeltdach.

Selbst der primitive Tumulus, in der Republik bereits auf einen hohen Steinzylinder gehoben, kam zu immer höheren Ehren. Das Grab der Plautier an der tiburtinischen Strasse schiebt ihm einen mit Halbsäulen besetzten Frontbau vor. Denselben entwickelten Tumulustyp aber wählte Augustus für das Mausoleum des Kaiserhauses; hier nahm die Aussenwand des Zylinders zur architektonischen Belebung Nischen unter Halbkuppeln zu Hilfe und legte dem Eingang eine Halle unter Giebel vor.



Wand eines Columbariums. Rom.

Die Mausoleen, die römischen wenigstens, waren damals durchgängig zur Aufnahme von Aschenurnen bestimmt. Entsprechend richtete man nun auch Grüfte für die Asche der geringeren Leute ein: es geschah dies teils vonseiten der Familien, welche die Sklaven und Freigelassenen angingen, teils von Unternehmern oder Begräbnisgenossenschaften. Es waren halb unterirdische, bisweilen mehrstöckige Anlagen; zahlreiche kleine Nischen wurden in den Wänden ausgespart; in der Mitte des Raumes erhebt sich ein mächtiger Pfeiler, hauptsächlich auch um weitere Flächen zur Anbringung von Nischen zu bieten. Im Boden jeder Nische wurden mehrere kleine Aschenurnen eingelassen, in einem ganzen solchen Bauwerk fanden viele hunderte Platz. Eine solche Nische wurde Columbarium genannt, konventionell bezeichnet man jetzt die ganze Anlage mit diesem Namen. Die bekanntesten Columbarien liegen an der Via Appia (in der Vigna Codini), an der Via Pränestina und in der Villa Pamfili.

Aus den vielerlei sonstigen Grabmalformen heben wir noch die Schola heraus, das ist die halbkreisförmige Steinbank, wie sie in den griechischen Heiligtümern gern aufgestellt wurden; die Rücklehne diente als Bildträger. Pompeji besitzt ein paar sepulcrale Scholen vor dem Herculanertor,



Aus den Thermen des Agrippa.

des Vejus und der Mania, bei ersterer war die Aufstellung einer Statue vorgesehen.[1])

Im Gebiete des architektonischen Schmucks finden wir, noch zur Zeit des Augustus, neue Ausbildungen des Kapitells aufkommen, nämlich Verzierungen mit frei erfundenen Laubmotiven, die nur von fern noch an die Disposition des korinthischen Kapitells anklingen. Ferner sehen wir laubumrankte Marmorschäfte auftauchen, zunächst zwar nur als Träger bacchischer Hermen, im Hause der Vettier zu Pompeji; aber die Verbindung des Schaftes mit der Hermbüste ist zu unorganisch und die Erfindung der Idee in Pompeji zu unwahrscheinlich, als dass nicht gleichartige hellenistische Säulen vorausgesetzt werden müssten. Die Epoche liefert auch die ersten Beispiele des verkröpften Gebälks; das wechselnde Vor- und Zurückspringen der Gebälkabschnitte bringt eine grössere Mannigfaltigkeit in das Licht- und Schattenspiel der Fassade.[2])

Hauptmotiv der Architektur blieben die Pilaster und Halbsäulen; mit jonischen Pilastern war zum Beispiel die Domus Augustana besetzt. Im Innenbau wird es nicht anders gewesen sein; in die Wandfelder wurden dann gewiss nach hellenistischem Vorgang gern Reliefs eingesetzt, wie Cicero bezeugt. Solche dekorative Wandreliefs sucht die Forschung einerseits unter den figurierten Marmortafeln der „neuattischen

[1]) Grabmäler: Richter, Topographie Roms 1901 Register unter Sepulcrum. Syrien: Perrot et Chipiez IV Fig. 125. Nabatäisch: Euting, Nabatäische Inschriften. Eurysakes: Canina-Jahn, Annali 1838; Mon. II 58. 59. Juliergrab: Antike Denkm. I 13—17. Hübner, Jahrb. 1888, 10. Michaelis, Anzeiger 1893, 104. Columbarien: Samter bei Pauly-Wissowa IV 593.

[2]) Kapitelle: Mau, Pompeji 1900, 434. Umrankte Schäfte: Mau, Röm. Mitt. 1896, 41. Vgl. die efeuumwundenen Panther in den Mon. Piot. 1897 Taf. 10; 1899 Taf. 5.

Schule“, andererseits in den hellenistisch-römischen „Reliefbildern“, die alle in der Kaiserzeit gemeisselt sein mögen, ohne dass man sie darum als Gattung der augusteischen Epoche vindizieren dürfte. Neben den Marmoren mögen hier gleich auch die zum Schmuck der Architektur bestimmten Terrakotten genannt sein, wie sie Rom und Pompeji geliefert haben. Dekorative Verwendung fanden die Pilaster auch an den Ecken reliefgeschmückter Baukörper; wir sehen ein Beispiel im Unterbau des Juliermonumentes zu St. Remy, andere sind der Neptunsaltar des Domitius Ahenobarbus und die Hofmauer der Ara Pacis, des Hauptdenkmals der augusteischen Skulptur. An der Rückseite des ersteren war eine Opferszene dargestellt, vorn und an den Seiten der Hochzeitszug des Poseidon; eine Göttergruppe schmückte die Rückseite jener Hofmauer, die Aussenflächen umzog der Opferzug am Friedensfest, mitten darin sah man Augustus als Pontifex Maximus. Diese beiden Friese befolgten die Anordnung des Parthenonfrieses: der Zug geht in zwei parallelen Zügen an den Seiten des Baukörpers entlang, seine Spitze mündet in die Frontseite. Überall aber dienen die Pilaster dazu, die perspektivische Wirkung zu heben.[1])



Eckpilaster.

Partie aus dem Poseidonfries in der Glyptothek zu München.



Wandgemälde, genannt die aldobrandinische Hochzeit. Vatikan.

[1]) Wandreliefs: Hauser, Neuattische Reliefs 112. Schreiber, Hellenistische Reliefbilder 1894 und was Seite 354 angeführt wurde. Anders Wickhoff, Wiener Genesis 1895, 14. Robert, Kentaurenkampf 1898, 29. Terrakotten: Campana, Opere in plastica 1842. v. Rhoden, Anzeiger

Was nun das Material betrifft, so durfte Augustus sich rühmen, Rom aus einer Lehmstadt in eine Marmorstadt umgeschaffen zu haben, und so ist auch in Pompeji um dieselbe Zeit zum ersten Male ein Marmortempel errichtet worden, der Fortuna Augusta, wie auch der Tempel der Venus Pompejana bald darauf in Marmor neu aufgeführt wurde. War mit solchem Vorgehen der Marmorluxus auch anerkannt, so blieb doch immer der Wandmalerei breiterer Raum vorbehalten, ja sie feierte in der augusteischen Epoche ihre höchsten Triumphe. Die Architekturmalerei der Vorepoche vollendete ihren Stil seit dem Ausgang der Republik bis in die frühaugusteische Zeit. Wertvoll ist nun, dass von dieser gereifteren Architekturmalerei nicht bloss Pompeji, sondern auch Rom Proben bewahrt hat; begreiflicherweise zeigen die hauptstädtischen, aus dem palatinischen, dem transtiberinischen und dem esquilinischen Haus sowie der Villa der Livia, den Stil in seiner höchsten Potenz, vornehm. Wir verweilen nicht bei der nun erreichten einheitlichen Färbung der Wand noch bei den immer leichter werdenden Architekturformen, nicht bei den wie sonst in Wirklichkeit, so hier in der Wandmalerei verschiedentlich angeordneten Tafelgemälden (solche mit Flügeltüren auf den Sims gestellt, andere in schlichtem Rahmen an die Wand gehängt oder wie Antheme von allerlei Stützfiguren getragen) noch bei den gesäulten Wandnischen mit Götterbildern, sondern wir begnügen uns, einen Hauptpunkt hervorzuheben, die Weiterentwickelung der ideellen Raumerweiterung mittels des Durchblicks. Wie der pergamenische Telephosfries als Blick in die umgebende Landschaft gedacht war, so sieht man in der Villa des Diomedes wie über die Brustwehr einer Veranda auf das offene, von Nereïden belebte Meer; ähnlich wurde im esquilinischen Haus eine lange Wand als Pfeilergang behandelt, aus welchem man in fortlaufende Landschaft mit Szenen aus der Odyssee blickt — auch ein Homer in Bildern. Ähnlich möchten wir uns auch die „Aldobrandinische Hochzeit“ entstanden denken, in diesem Falle als Blick in ein Interieur. Umgekehrt wird man in einem grösseren Raum der Villa der Livia in einen Park gewählter Bäume und Sträucher versetzt; zur Sicherung der Illusion ist der Besucher auf einer Lichtung gedacht, die ein zweifaches Staket von der Baumpartie trennt. Wie aber die ursprünglich naturalistische Architekturmalerei immer dekorativer wird, zeigt recht deutlich ein Zimmer des Farnesinahauses mit schwarzen Wänden, wo man unter einer lichten leichtgebauten Halle stehend rings in nächtliche Landschaft zu sehen glauben könnte.

Weit herrschender aber als das Hallen- und Verandenmotiv wurde die Idee geschlossener Wände mit je einem zentralen Durchblick wie durch ein grosses, gern mit Flach- oder Rundbogen schliessendes Fenster, dem aber zu kräftiger Hervorhebung ein gesäultes Tabernakel vorgesetzt ward. Der Durchblick geht immer ins Freie, in Landschaft, meist mit einem ländlichen Heiligtum; dazu kommt dann figürliche Staffage meist heroischen Charakters, um echt griechisch dem Gedicht Gehalt zu geben, Galathea, Jo, Odysseus. Sehr bald wiederholte sich hier, was wir beim Mosaik beobachteten, die Dekorationsmaler vermieden das Unnötige, neue Landschaften zu komponieren, und kopierten treuer oder freier bekannte Staffeleibilder der klassischen und hellenistischen Zeit. Mochte da das Sujet auch ein heroisches, ein tragisches sein, die Figuren agierten immer in einer landschaftlichen oder architektonischen oder gemischten Szenerie: an

---

1894, 37; Terrakotten Taf 11—13. 20, 26, 2. Neptunsaltar: Furtwängler, Glyptothek n. 239. Ara Pacis: v. Duhn, Annali 1881, 320; Mon. XI 34—36. Petersen, Röm. Mitt. 1894, 171. Petersen und Niemann, Ara Pacis 1902.

die Stelle der Landschaft mit Staffage trat das Historienbild mit architektonischem oder landschaftlichem Hintergrund. So kehrte das Gemälde, welches vordem in die Mosaikböden geflüchtet war, an die Wand zurück, auch als Produkt zweiter Hand, und auch nicht in der dominierenden Stellung der weiland polygnotischen Freskomalerei. Die römischen und pompejanischen Wandgemälde bilden ganz analog jenen Relieflandschaften immer nur das räumlich beschränkte Mittelstück der nach wie vor architektonischen Dekoration.

Finden wir nun in dieser dekorativen Wandmalerei was man illusionistische Manier nennt, die nicht die Gegenstände wiedergeben will, sondern nur den optischen Schein, nur die vom Auge aufgenommenen farbigen Lichtflecke, also die „Fleckenmalerei", so werden wir sagen müssen, dass dieser Illusionismus aus den Studien der früheren Meister folgerecht entwickelt und vermutlich nicht erst von den augusteischen Dekorationsmalern gefunden worden ist.

Einzelne Columbarien wurden auch mit Malereien ausgestattet, eines der an Via Pränestina hat einen Fries mit den Gründungsgeschichten von Lavinium, Alba Longa und Rom. Das der Villa Pamfili aber schliesst sich mehr den Hausdekorationen an, deren System es allerdings auf rote Linien reduziert; Auswahl und Anordnung der Bilder, hauptsächlich Landschaften mit Tierstaffage und Heroenszenen, geht der pompejanischen Wanddekoration parallel.[1])

Den Stempel des Geschmackvollen trägt ganz besonders die Dekorationsmalerei der spätaugusteischen Zeit. Dieser „ornamentale Stil" bezeichnet den Höhepunkt der antiken Wandmalerei; hier ist sie nicht mehr bloss Surrogat für körperliche Architektur. Das zuletzt doch vergebliche Bemühen nach plastischer Illusion aufgebend, hat sie ihr eigenes Prinzip entdeckt, ihren Stil endlich gefunden, will nichts als Flächenverzierung sein. Nun erst vermag sie ihre Kräfte frei zu entfalten, weiss gerade aus der Fläche eine Fülle phantasievoller Schönheit hervorzuzaubern; doch lässt sie ihre Phantasie nicht ohne Zügel in die Irre gehen, sondern behält für den Aufbau das architektonische Prinzip als sicheren Boden unter den Füssen.

Sie erfand nicht aus freier Hand ein neues System, sondern bildete das überkommene um mit Verstand und Empfindung. Sie verband reine Zeichnung mit feiner Farbenstimmung. Es bleibt der Aufbau der Wandgliederungen, Sockel, Hauptwand und Oberwand. Der Sockel ist gern schwarz, vom satten Grunde heben sich grüne Pflanzen und elegante Linienspiele ab. Die Hauptwand wird auch hier in grosse Felder eingeteilt, welche jede Erinnerung an Marmorplatten abgelegt haben; die Architekturglieder, ohne Perspektive und Schattengebung hingemalt, sind zu Flach-

---

[1]) Gereifte Architekturmalerei. Pompeji: Mau, Wandmalerei 161 Taf. 5–8. Vergl. Taf. 10b. Palatin (Haus der Livia): eb. 196 Taf. 9; Annali 1880, 136, Mon XI 22. 23. Transtiberin (aus der Umgebung der Farnesina): Mau, Wandmalerei 215; Mau-Hülsen, Annali 1882. 1884. 1885; Mon. XI 44–48. XII 5–8. 17–34; Suppl. tav. 32–36 (stucchi). Lessing und Mau, Wand- und Deckenschmuck eines röm. Hauses 1891. Helbig, Führer II 221. Esquilin: Wörmann, Antike Odysseelandschaften 1876. Helbig, Führer n. 1000. Villa der Livia: Antike Denkm. I 11. 24. Möller, Röm. Mitt. 1890, 78. Mau, Röm. Mitt. 1894, 52. Aldobrandinische Hochzeit: Helbig n. 1002. Gemälde: Helbig, Wandgemälde 1868; Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei 1873. Sogliano, Pitture murali 1879. Illusionismus: Mau, Röm. Mitt. 1895, 230. Winter, Repertorium 1897, 50. 54. Via Pränestina: Robert, Ann. 1878, 234; Mon. X 60. Helbig, Führer II 257. Lucas, Röm. Mitt. 1899, 216. Villa Pamfili: Samter, Röm. Mitt. 1893, 105; Anzeiger 1898, 47.

Wanddekoration



Im Haus der Livia. Palatin. (Monumenti.)


Relief Athen.


Pompejanische Wandmalerei.

ornamenten eingeschwunden, der Sims zu blossen Streifen, die Säulen schlank und dünn gezeichnet, die Idee des Durchblickes ist abgeblasst, der Rahmen, selbst nur noch ein Schatten von Architektur, umschliesst ein Gemälde, welches sich als Tafelbild bekennt. An der Oberwand stehen leichte Rohrbauten in reinlicher Linienzeichnung scharf gegen den hellen Grund wie gegen eine klare Luft.

Das Haus des Spurius Mesor ist klassisches Beispiel des Stils in gehaltenerer, dasjenige des Cäcilius Jucundus in reicher entwickelter Art.

Eine vorzugsweise geschmackvolle Spielart stellt der sogenannte Kandelaberstil dar (Casa del centenario, dei capitelli figurati). Er beruht auf einer bereits im Stil der sullanischen Zeit vorkommenden Anordnung der hochkantig gestellten Platten, danach dieselben abwechselnd schmal und wieder breit zugeschnitten wurden. In der vorigen Periode stellte man die gemalten Säulen gern vor die schmalen Tafeln; diese sind nun jetzt zu noch schmäleren Wandfeldern geworden, die Säulen aber kraft der unerschöpflichen plastischen Poesie zu unsagbar graziösen, meist weissen Kandelabern, welche als die Merkmale des Stils gelten.

All den bald prächtigeren, bald mehr feingestimmten, so geistreichen Wandschmuck haben Griechen geschaffen.[1])

Metallgerät, besonders Silber, spielte fortgesetzt eine grosse Rolle. Der Hildesheimer Silberfund gehört seiner Masse nach hierher, ein Teil, darunter ein paar Humpen, verrät sich als provinziale Arbeit; vermutlich gehörte

[1]) Ornamentaler Stil: Mau, Wandmalerei 289 (Dritter Stil) Taf. 10—20.

der Schatz einem Germanen. An die Torentik schliesst sich die Glyptik an, welche einer gewissen Blüte sich erfreute, auch sie ganz griechisch und ganz epigonenhaft; zahlreiche Glypten haben signiert, Dioskurides als der namhafteste; neben den dominierenden Griechen kommen auch ein paar römische, aber doch griechisch geschriebene Namen vor.[1])



Dresdener Basis.

Die Skulptur blühte in der nun angebrochenen Friedenszeit, sie blühte, immer als dieselbe Epigonenkunst. Kleinasien wird Menophantos angehören, welcher sein Werk ausdrücklich als „Kopie der troischen Aphrodite“ bezeichnet. Die „neuattische Schule“ fand reichliche Beschäftigung. Ihre Werke waren meist für Italien, insbesondere für Rom bestimmt, solche vielleicht auch dort entstanden. Von Apollonios, Archias' Sohn, haben wir einen Bronzekopf aus Herculaneum, Kopie des polykletischen Doryphoros. Den Namen Apollonios trägt auch ein Apollo aus Aricia. Der Ercole Farnese des Glykon wurde bereits mitgeteilt als mutmasslicher Abkömmling des lysippischen Herakles. Ein Kleomenes machte „Thespiaden“ für Asinius Pollio; „Thespiaden“ kommen auch unter den Werken des Praxiteles vor. Kleomenes, Kleomenes' Sohn, meisselte den sogenannten Germanicus des Louvre nach einem Hermes des fünften Jahrhunderts. Euandros ward von Antonius aus Athen nach Alexandria geführt und kam von dort als Kriegsgefangener nach Rom; freigelassen von M. Ämilius Avianus nannte er sich hinfort C. Avianius Evander. Er war Erzbildner und Ziseleur; seine Trinkgefässe waren geschätzt. Diogenes begegnete uns bereits in seiner Tätigkeit für das Pantheon des Agrippa.[2])

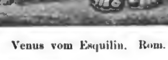
Zu den dekorativen Skulpturen gehörten nicht in letzter Linie Marmorvasen. Pontios hat eine elegante Brunnenmündung in Gestalt eines Trinkhorns hinterlassen, Salpion nennt sich der Verfertiger eines Kraters mit bacchischem Relief in Neapel, Sosibios derjenige einer Amphora mit Darstellung der Pflege des Bacchuskindes. Diese Reliefs lehnen sich auch alle an ältere Vorbilder; Sosibios gehört zu den Aparten, welche dabei über die Blütezeit hinweg auf den altertümlichen Stil zurückgriffen. Zu den Vasen kommen noch andere Geräte, welche in gleicher Pracht aus Marmor hergestellt wurden, Altäre, Dreifussträger, Kandelaber. Wir nennen die „Borghesische Basis“, die „Basis Albani“, die „Dresdener Basis“. Von letzterer geben wir eine Ansicht, welche bestätigen wird, was von gesuchtem Stil gesagt wurde. Die Figuren

[1]) Hildesheim: Pernice und Winter, Hildesheimer, Silberfund 1901. Gemmen: Furtwängler, Gemmen III 300. 354. Kameen: II 257. III 314. 328. 453.

[2]) Menophantos: Löwy, Inschriften n. 377. Apollonios: Robert bei Pauly-Wissowa II 162. Glykon: Löwy, Inschriften n. 345. Kleomenes' Thespiaden: Collignon, Sculpt. II 639. Germanicus: Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse n. 1630. Evander: Robert bei Pauly-Wissowa II 2372.

sind unverkennbar mit dem vollen Vermögen gezeichnet und modelliert, welches durch die Jahrhunderte der Blütezeit erworben worden war; aber zugleich archaisieren sie, in der gespreizten Haltung und den künstlich gelegten Gewandfalten treiben sie Altertümelei. Mag sein, dass der Beweggrund weder Unvermögen schlechthin noch blosse Affektation war; man hat diesen archaisierenden Stil früher „hieratisch" genannt, neuerdings statt dessen „tektonisch", und in solchen Definitionen Rechtfertigungsgründe zu finden geglaubt. Keinenfalls spricht der Künstler hier seine natürliche Sprache. Dieselbe Erscheinung kehrt auch in Votivreliefs wieder; insbesondere denken wir an den öfter vorkommenden Aufzug der delphischen Gottheiten. Es sind ausgeführte Relieflandschaften mit vorwiegender Architekturdarstellung, echter Stil der hellenistisch-römischen Zeit; nur die Figuren affektieren den altertümlichen Stil.[1])





Venus vom Esquilin. Rom.



Gruppe des Menelaos. Sammlung Ludovisi. Rom.

[1]) Hauser, Neuattische Reliefs 1889.

Als des früher genannten Pasiteles Schüler hat sich Stephanos an einer erhaltenen Jünglingsfigur bekannt, übrigens ein neuer Brauch; die Statue ist einem Original der Vorblüte nachgearbeitet, das auch in dem Orestes der Neapeler Gruppe wiederkehrt. Das einzige, was wir sonst noch über Stephanos wissen, ist, dass er „Appiaden“ für die Kunstsammlung des Asinius Pollio gearbeitet hat. Wiederum des Stephanos' Schüler nennt sich Menelaos an einer Marmorgruppe der Villa Ludovisi, welche Winckelmann „Orest und Elektra“, andere anders benannt haben. Menelaos hat mit Benutzung eines attischen Originals der spätpraxitelischen Zeit, einer jener Grabkapellen mit Figuren in Vollrelief, die Gruppe geschaffen; dabei hat er vom architektonischen Gehäuse des Originals nur ein Stück der Rückwand in seine Arbeit herübergenommen, welches dem linken Fuss des Jünglings zur Stütze und zugleich dem Künstler als Tafel zur Aufnahme seiner Unterschrift dienen konnte. Dieser Menelaos wird identisch sein mit dem inschriftlich bekannten Freigelassenen M. Kossutios Menelaos, und ein Freigelassener desselben Römers Cossutius wird der M. Kossutios Kerdon sein, von dem ein paar Pansknaben vorhanden sind nach Originalen des ausgehenden fünften Jahrhunderts kopiert.[1])



Juno Ludovisi. Rom.

Wenn römische Künstler existiert hätten, wenn es überhaupt erfindende Künstler in Augustus' Zeit gegeben hätte, so müssten sie irgendwo hervortreten, da doch die kaiserlichen Schöpfungen so hohe Aufgaben stellten. Aber die Götter, welche Augustus weihte, waren entlehnt, waren griechische Meisterwerke oder Kopien von solchen. Der Apollo Palatinus nebst Mutter und Schwester waren alte Meisterwerke des Skopas, des Kephisodot, des Timotheos; zur Herstellung des Kopfes der Artemis wurde der Grieche Evander berufen. Im Vorhof hinter dem Altar der „aktische“ Apoll, dessen Schöpfer nicht überliefert ist, war doch auch solch ein klassisches Werk, so gut wie die um denselben Alter stehenden vier Rinder des Myron oder die je fünfzig Danaïden und Ägyptiden rings im Peristyl. Nicht anders der Mars Ultor, nicht anders die berühmte Victoria der Curia Julia. Analog stattete Juba II. von Mauretanien seinen Herrschersitz Jol Caesarea (Scherschell) mit klassischen Meisterwerken in Originalen und Kopien aus.[2])

[1]) Stephanos: Helbig, Führer n. 786. Menelaos: eb. n. 932. Kerdon: Robert bei Pauly-Wissowa IV 1674.

[2]) Apollo: Hülsen, Röm. Mitt. 1894, 240.

Die Porträts wurden natürlich von Fall zu Fall neu geschaffen, die statuarischen Typen hierzu freilich nach wie vor dem griechischen Formenvorrat entlehnt, mochte der Kaiser als Juppiter gegeben sein oder im Panzer; die Köpfe selbst wurden allerdings nach dem Leben modelliert, aber wieder nicht in einer eigenen toskanisch-römischen Weise, sondern in der längst eingebürgerten hellenistisch-veristischen. Es wäre denn, dass ein Mitglied des Kaiserhauses nicht bloss im statuarischen Typus, sondern in den Gesichtszügen ausnahmsweise sich hätte idealisieren, vergotten lassen; die in der ersten Kaiserzeit einem Vorbild der Diadochenzeit nachgearbeitete Juno Ludovisi wird neuerdings ihrer modischen Haartracht wegen in solchem Sinne erklärt, obwohl andere meinen, man habe umgekehrt die Göttin selbst nach der Mode umfrisiert. Mehr als was die Mode brachte, war auch an der Gewandung nicht neu zu bilden; die Damen haben dergleichen nicht einmal verlangt (es genügt an die Herculanerinnen zu erinnern, die sich in den praxitelischen Typen darstellen liessen), nur für die Herren musste der Typus des Mantelmannes umgebildet werden entsprechend der modischen Ausbildung der Toga.



Augustus. Statue aus Primaporta. Vatikan.

Nach Ausweis der augusteischen Sakralreliefs entwickelte sich jetzt erst der spezifische Stil der Toga mit dem immer tiefer hängenden Bausch; die Togastatuen gehören alle der Kaiserzeit an. Das Sitzbild eines Mitgliedes des Kaiserhauses trug einst die mit bedeutungsvollen Reliefs geschmückte Basis von Sorrent. Endlich muss auf die Darstellungen der Barbaren, worin die Kaiserkunst das vom Hellenismus bereits Geschaffene fortführte und erweiterte, hier wenigstens hingewiesen werden.[1])

Insofern der Wille und das Ansehen des römischen Kaisers durch das ganze

---

Mars Ultor: Amelung, Röm. Mitt. 1900, 205. Victoria: Bulle in Roschers Lexikon III 354; Einzelverkauf n. 1445. Juba II.: Kekulé, Copieen einer Frauenstatue 1897, 11.

[1]) Porträt: Bernoulli, Röm. Ikonographie I 145. II. Cäsar: Besnier, Mon. Piot 1899, 149. Augustus von Primaporta: v. Domaszewski, Strena Helbig. 1900, 51. Juno Ludovisi: Helbig, Führer n. 917. Toga: Marquardt-Mau, Privatleben der Römer II 1886, 559 Fig. 4. Sorrent: Hülsen, Röm. Mitt. 1894, 238. Barbaren: Bienkowski, De simulacris barbararum gentium apud Romanos 1901.



Reiterstatue des Balbus. Aus Herculaneum. Neapel.

Reich belebend auch auf die ohnedies einheitliche Kunst wirkte, darf man von einer römischen Reichskunst reden; nur wolle man das spezifisch Römische nicht gerade im spezifisch Künstlerischen suchen, nicht also in vorkommender illusionistischer Technik, nicht einmal in der fortlaufenden Erzählung, eher im Gegenständlichen, in jenen Togaträgern sowie den Reliefdarstellungen ihrer Kulthandlungen, Regierungsakte und Kriegstaten. Im Grunde aber war es immer dieselbe griechische Weltkunst in ihrem unerschöpflichen Quellreichtum und in ihrer unbegrenzten Anpassungsfähigkeit, wie sie von Persien und Indien bis Etrurien und Spanien, längst auch schon in Rom bewährt war. Diese Griechenkunst hatte sich nicht bloss den ausgebildetsten Typenschatz erworben, sondern was mehr war, sie allein besass den Schlüssel zur Kunst, die künstlerische Methode.

Diese Griechenkunst spann ihren Faden am hellenistischen Ende fort, nicht ohne zugleich seine bereits in das Meer der Vergangenheit versenkten Strecken wieder heraufzuholen. Dass nun die hellenistische Kunst, im ganzen Umfange, mit ihre fruchtbarsten Sitze in den Grossstädten hatte, brauchen wir hier nicht zu wiederholen; wie sich aber das Kunstschaffen auf die einzelnen Herde verteilte, können wir bei der Seltenheit beglaubigter Denkmäler insbesondere des griechischen Ostens noch nicht feststellen, letzterem wird gewiss ein Hauptanteil gebühren.[1])

Bis Hadrian.

Das erste Jahrhundert der Kaiserzeit, mit den Dynastien der Julier und Claudier, der Flavier und den Nachfolgern bis auf Hadrian, gilt ihrer dunklen Schattenseiten ungeachtet als ihre „gute Zeit“, auch im Gebiete der Kunst. Doch bedürfen nur einzelne Momente der Hervorhebung.

Tiberius (14 nach Chr.) hat in Rom auf der Nordwestseite des Palatin einen neuen Palast gebaut, nahebei, gegen das Forum hin, einen Tempel des Divus Augustus,

---

[1]) Römische Reichskunst: Wickhoff, Wiener Genesis 1895. Römisches Relief: Courbaud, Le Basrelief Romain 1899. Griechischer Osten: Strzygowski, Orient oder Rom 1901; Beiträge zur alten Geschichte II 1902, 105.



Ruine des Castortempels am Forum. Dahinter die Ruine der Basilica Julia.

und auf dem Forum einen Bogen. Vorhanden sind nur die drei Prachtsäulen von seiner Erneuerung des Castortempels, Reste von seinem Palast auf der Insel Capri und sein dreitoriger Bogen zu Arausio (Orange), wie die anderen südfranzösischen Denkmäler ausgezeichnet durch die hellenistisch barocke Architektur und den Reichtum der Dekoration, insbesondere der Reliefs mit Waffendarstellungen, Einzelkämpfen oder ganzen Schlachten. Sonst wird noch überliefert, dass Tiberius zu Antiochia die von König Herodes gepflasterte Hauptstrasse mit Wandelhallen einfasste. In Pompeji erstand das Gebäude der Eumachia, das Kaufhaus der Tuchmacher; an dessen Aussenwand erscheint zum ersten Male die alternierende Reihe von Giebeln und Flachbogen über Wandnischen. Von Einzelwerken der Plastik interessieren die Porträts des Tiberius und der älteren Agrippina, gleichzeitig sind die Köpfe des Pusio und des Ptolemäus, letzten Königs von Mauretanien. Endlich werden dieser Zeit die „Bilderchroniken" zugeteilt, die uns wichtig sind als archäologische Quellen zur Rekonstruktion verlorener älterer Kompositionen; denn sie gehen auf solche zurück, unter anderem wohl auf Theons Zyklus trojanischer Szenen.[1])

[1]) Domus Tiberiana: Richter, Topographie 150. Capri: Weichardt, Schloss des Tiberius

Caligula hat nichts hinterlassen. Claudius, dessen Aquädukt die Campagna durchzieht, übergehen wir. Von seinem Ehrenbogen an Via Lata werden einige Reliefs aufbewahrt. [1])



Nebenhaus im Heiligtum der Isis zu Pompeji.

Bedeutsamer tritt Nero aus der Reihe (54). Den Brand Roms und den Neubau der Stadt genüge es erwähnt zu haben. Ob sein massloser Palastbau für die Beförderung der Kunst wohltätigen Einfluss gehabt hat, lässt sich nicht sagen. Das Goldene Haus erstreckte sich mit seinen Gärten vom Palatin hinüber nach dem Esquilin. Auf dem Vorplatz des Palastes liess er sein ehernes Kolossalbild, über 100 Fuss hoch, errichten. Zu dessen Herstellung berief er den Zenodor, dem Namen nach einen Griechen, aus Gallien, wo derselbe eben seine Kunst bewährt hatte durch das Bild eines Merkur für die Arverner; zehn Jahre hatte er an letzterem Werke gearbeitet (im Laufe dieser Zeit verfertigte er für den damaligen Präsidenten der Provinz, Dubius Avitus, Kopieen zweier von Kalamis ziselierter Becher; die Nachbildungen waren so treu, dass sie von den Originalen nicht unterschieden werden konnten). Zenodor, gleich geschickt als Modelleur wie als Ziseleur, in beiden Künsten keinem der Alten nachstehend, brachte ein Tonmodell von sprechender Ähnlichkeit zustande, welches Plinius in seinem Atelier zu bewundern Gelegenheit hatte; Nero selbst war bereit, Gold und Silber herzugeben, so viel nötig sei; aber die vollendete Statue bewies nur, dass die Kunst des Erzgusses untergegangen war.

In die Regierung Neros fiel das Erdbeben, welches Pompeji zuerst zerstörte (63) und der Beginn des Wiederaufbaues; bemerkenswert ist die Herstellung des Isistempels in recht barockem Stil und der Neubau der Zentralthermen. Olympia erhielt eine

auf Capri 1900. Orange: Gräf in Baumeisters Denkmälern III 1884. Antiochia: Förster, Jahrb. 1897, 121. Eumachia: Mau, Röm. Mitt. 1893, 113; Pompeji 101. Tiberius: Bulle, Einzelverkauf n. 1351. Agrippina: Bernoulli, Röm. Ikonographie II. Furtwängler, Gemmen 1900 Taf. 48, 7. Pusio: Bienkowski, Röm. Mitt. 1892, 197 Taf. 6. Ptolemäus: Helbig, Führer n. 34. Bilderchroniken: Jahn-Michaelis, Bilderchroniken 1873. Löwy, Inschriften n. 454. 455 Theodoros. Brüning, Jahrbuch 1894, 136. Paulike, de tabula Iliaca 1896. Furtwängler, Gemmen III 264.

[1]) Claudius' Bauten: Groag bei Pauly-Wissowa III 2830. Seine Statue von Philathenaios und Hegias: Treu, Olympia Ergebn. III 244. Agrippina d. j., Statue des Dionysios: eb. 253. Cameen: Furtwängler, Gemmen 1900 III 320. 339 (Braunschweiger Onyx).



Ranke aus einer pompejanischen Wandmalerei neronischer Zeit. (Presuhn.)

Wandmalerei aus Pompeji. Phantastisch-architektonische Dekoration. (Presuhn.)

erweiterte Altismauer mit Festtor und ein reiches Wohnhaus auf den Ruinen des griechischen Südostbaues. In Athen wurde das Theater erneuert. [1])

Kunstgeschichtlich interessant aber ist ein neuer und letzter Dekorationsstil. Erheblichere Beispiele von Stuckausführungen gibt es zu Pompeji, an den Gewölben der Thermensäle, an den Wänden der Thermenpalästra und im Heiligtum der Isis. An den Gewölben wurde aus dem Motiv der Kassetten ein grosser dekorativer Prunk entwickelt, an den Wänden dagegen eine geistreich luftige Rohrstabarchitektur in den Motiven ähnlich der gleichzeitigen Wandmalerei. Dieser letzte, neronische Stil der Wandmalerei liegt in zahlreichen Resten vor; zu Rom in den Ruinen des Goldenen Hauses, zu Pompeji aber in der grossen Mehrzahl der erhaltenen Häuser; hervorzuheben sind die Casa di Meleagro, dei Dioscuri, del centenario, delle nozze d'argento, dei Vetti und das Macellum.

Die neronische Dekorationsmalerei bekundet eine veränderte Geschmacksrichtung; jene „Schönheit in Einfachheit" befriedigte nicht mehr, man kehrte vom architektonisch disponierten Flachornament zur plastisch gemalten Architektur zurück, man ging von der feinen Zeichnung und Farbenstimmung zu kräftigerer Form und glühenderem Kolorit in lebhaften Kontrasten über. Der neronische Stil ist keineswegs ein Rückschritt, nicht einfach eine Wiederholung der sullanischen und frühaugusteischen Architekturmalerei, sondern eine Weiterbildung im Sinne phantastischer barocker Entwickelung. Wie im spätaugusteischen Stil sind auch hier die Architekturformen, übrigens direkte Sprösslinge der frühaugusteischen, leichter geworden, zu phantastischen Gebilden verflüchtigt; aber sie werden mit Anspruch auf körperliche Existenz ebenso prätentiös hingestellt, wie jene Flachornamente stilvoll bescheiden auftraten. In die Architekturen aber setzt man lebende Figuren als Staffage.

Eine zuvor schon vereinzelt aufgetretene jetzt allbeliebte Spielart färbt die ganze Wand einheitlich, gelb, weiss oder schwarz, und zimmert die phantastische Struktur darauf (Haus der schwarzen Wand).

Bemerkenswert ist noch das Eindringen einer veränderten Weise der Marmorverkleidung, und zwar am Sockel, welche mit der älteren, in der pompejanischen Stuckdekoration imitierten Weise nicht verwechselt werden kann. Erst in der Kaiserzeit nämlich begannen die Pompejaner echte Marmorplatten zur Wandverkleidung zu benutzen, dies geht dann als neues Motiv in die neronische Wandmalerei über. Übrigens kommen auch wirkliche Tapetenmuster vor.

Zum Ganzen dieser leichteren Architekturmalerei gehören noch die Zimmerdecken, deren einige in Pompeji erhalten sind. Aus Stäben und Guirlanden wird ein Rahmenwerk konstruiert, in den Feldern sind schwebende Amoretten und andere dekorative Figuren verteilt.

Noch ist der Nymphäen und Musäen zu gedenken. In der freien Natur boten sich Grotten, vorzüglich wenn sie eine Quelle besassen, zum Dienste der Nymphen von selbst an, und sie wurden sorfältig gehütet, auch architektonisch ausgebaut und mit Statuen geschmückt. Seit nun der Luxus künstlich angelegter Parke und Gärten aufkam, fehlten darin nicht Wasserwerke aller Art; dazu gehörten denn auch die Nymphäen, künstliche Grotten in Form einer halbrunden Nische mit Halbkuppel-

[1]) Neros Domus aurea: Richter, Topographie Roms 165. Schreiber, Brunnenreliefs 34. Zenodor: Sellers, Pliny on art 32. Isis: Mau, Pompeji 154. Zentralthermen: eb. 192. Olympia, neronisches Haus: Olympia Ergebn. II 75. Athen: Dörpfeld u. Reisch, Griech. Theater 82.

deckung; aus der Wand kommt ein Wasserstrahl und fällt in das davor befindliche Bassin. Plinius spricht von „Musäen“, welche mit Bimsstein einer Stalaktitengrotte ähnlich ausgekleidet waren. Dergleichen hat sich in Pompeji gefunden: künstliche Grotten mit Tropfstein, Muscheln und Glasmosaik ausgekleidet, also wesentlich in der Art der Rocaillegrotten.

In der Kaiserzeit ging das Mosaik von den Fussböden an die Gewölbe über, sagt der eben genannte Gewährsmann; als Gewölbe stellt sich ja auch das Nymphäum dar, ausserdem blieb der Gewölbebau einstweilen noch überwiegend den Badhäusern vorbehalten. In diesen wie in den Nymphäen war die Feuchtigkeit Ursache, dass man statt der Malerei Glasmosaik zum Deckenschmuck verwendete.[1])

Die Ausstattung der pompejanischen Häuser gehört naturgemäss überwiegend ihrer letzten, der neronischen Zeit an, auch das vorgefundene Silber, gleichfalls, wenigstens in seiner Hauptmasse, das reiche Silbergerät, welches unweit in der Villa zu Boscoreale gefunden wurde, sowie der Silberfund von Bernay und der Silberteller von Aquileja.[2])

Die Flavier haben ihrem Namen ein unvergängliches Denkmal gesetzt in dem *Amphitheatrum Flavium* (den Namen Coliseo hat es von dem ihm einst benachbarten Kolossalbild des Nero übernommen). Ein Teich im neronischen Garten gab den Platz, an welchen der flavianische Monumentalbau trat, 600 Fuss lang, eine riesenhafte Vergrösserung des in Pompeji zuerst verwirklichten Baugedankens; diesmal aber wurde die Idee vollständig durchgeführt nach den Grundsätzen des römischen Theaterhochbaues, wie wir sie am Theater des Marcellus kennen lernten, als das System übereinandergesetzter Wölbgänge mit Rundbogenöffnungen umrahmt von dekorativen Halbsäulen.

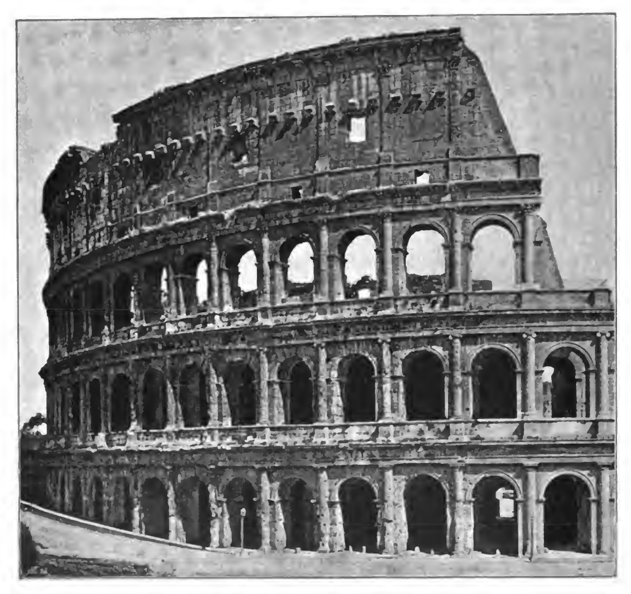
Der erste der Flavier, Vespasian (69), baute sonst noch ein grosses und prachtvolles Forum mit dem Friedenstempel (*Templum Pacis*) und anstossend den Tempel der Stadt (*Templum Sacrae Urbis*, in S. Cosma e Damiano verbaut); an dessen Nordwand liess er den Stadtplan anbringen. Nach seinem Tode ward ihm unterhalb des Tabulariums ein Tempel geweiht. Titus (79) baute auf den Trümmern des neronischen Hauses seine weitschauend gelegenen, auf sehr hoher Freitreppe zu erreichenden, übrigens mässig grossen Thermen. Der Eroberung Jerusalems galt der Titusbogen, auf den höchsten Punkt der Sacra Via gestellt. Es ist einer der kleineren Bögen, im Typus des augusteischen von Aosta. Bemerkenswert sind die hier für uns zuerst in Erscheinung tretenden Kompositkapitelle.

Domitian (81) hat den Tempel des Juppiter Capitolinus hergestellt; Reste dieser letzten Herstellung sind vorhanden, auch antike Abbildungen der Front. Derselbe Kaiser schloss die Lücke zwischen Forum Augustum und Templum Pacis mit der Anlage des *Forum transitorium;* weil erst sein Nachfolger es geweiht hat, heisst es auch *Forum Nervae*. Es war der Hof eines Tempels der Minerva; im Freien stand

[1]) Wandmalerei, vierter Stil: Mau, Dekorative Wandmalerei 448. Puchstein, Anzeiger 1896, 28. Wickhoff, Wiener Genesis 69. Goldnes Haus: Mau. 454. Richter, Topographie 328. Vetti: Mau, Röm. Mitt. 1900, 120. Weitere Proben des Stils bei Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei 1854 folgg. Zahn, Die schönsten Ornamente. Presuhn, Pompeji [2]1882. Niccolini, Pompei, peintures murales. Nymphäen: Maass, Tagesgötter 1902, 46. Mosaikbrunnen: Mau, Röm. Mitt. 1888, 187. Musäen: Plinius, nat. hist. XXXII. 154. Deckenmosaik: eb. 189.

[2]) Ausstattung: Mau, Pompeji 363. Boscoreale: Mau, Röm. Mitt. 1900, 118. Winter, Anzeiger 1896, 74. Héron de Villefosse, Mon. Piot V 1899. Bronzegerät: Pernice, Anzeiger 1900, 177. Bernay: Babelon, Cabinet des Antiques 1887. Aquileja: R. v. Schneider, Album Taf. 45.

ein Tetrapylon mit altem Janusbild. Eigentümlich ist die architektonische Ausbildung der Hofwände mit vorgesetzten Säulen und Attika über dem Gebälk, an dessen starker Verkröpfung die Attika teilnimmt; so wurde die Architektur wirkungsvoller, malerischer. Auch dies ein Zug zum Barocken. Die Reliefs im Fries und an den Flächen der Attika beziehen sich auf Minerva als Göttin friedlicher Künste, im Sinne der griechischen Athena Ergane. Auf dem Marsfeld baute Domitian das Stadium neu,



Das Amphitheatrum Flavium, genannt il Coliseo. Rom.

dessen Umriss in der Piazza Navona gewahrt ist. Unter ihm wurden die ersten Schaumünzen geprägt, deren Reihe sich durch die folgenden Jahrhunderte hinzieht sie sind wichtige Zeugnisse für Leben und Kunst der Kaiserzeit.

Sein Geburtshaus auf dem Quirinal schuf Domitian zu einem Mausoleum und Tempel der Gens Flavia um; die flavischen Kaiser sind dort bestattet worden. Auf dem Palatin aber baute er an der Stelle des augusteischen Palastes einen neuen, die Staats- und Festsäle enthaltenden; bedeutende Reste sind ausgegraben worden, auch von der Marmorauskleidung hat sich so viel erhalten, dass es möglich ist, eine Vor-

stellung von der einstigen Pracht zu gewinnen. Der Grundriss ist aus dem Normalplan des antiken Hauses abgeleitet; man muss nur festhalten, dass die Haupträume im Laufe der Entwickelung mehr in die hinteren Partien verlegt worden waren, das Atrium zum Vorsaal, sogar zum Vorplatz sich herabgesetzt sah. Durch die das ganze



Bogen des Titus. Rom.

Gebäude umziehende Portikus treten wir direkt in das „Tablinum", hier den Thronsaal; links ist die Hauskapelle, das Lararium, rechts der gesäulte Gerichtssaal mit eingebautem halbkreisförmigem Tribunal. Weiter zurück folgt das weite Peristyl, einst ein Gartenparterre; an der Seite reihen sich Räume verschiedenen Planes. Ganz hinten macht ein grosser Öcus den Schluss, welcher sich in ganzer Breite nach dem



Vom Forum des Nerva zu Rom.

Peristyl hin öffnet; zur Seite des Öcus liegt ein Nymphäum mit barockem Bassin. Das erwähnte Tablinum war überwölbt; auch hier sind die Zwischenräume der Streben nach aussen vermauert, öffnen sich alle ohne Ausnahme gegen den Innenraum als Nischen mit abwechselnd halbkreisförmigem und rechteckigem Grundriss.

Dies ist der Ort, vom Laokoon zu sprechen.

Die Gruppe des Laokoon ist in der antiken Kompositionsweise wie ein Relief oder Gemälde vor uns ausgebreitet, die drei Figuren in einer Fläche vor dem Beschauer aufgereiht. Auf zwei Stufen, welche dem jüngeren Knaben als künstlerisch erwünschtes Postament dienen, erhebt sich ein Altar, er gibt dem hinsinkenden Helden eine Stütze und den nackten Gestalten Masse. Sein Priestergewand ist im Ringen abgefallen und drapiert den Altar, zugleich als malerische Folie des Körpers. Zwei Riesenschlangen haben die Leiber des Vaters und der Söhne umwunden, nur wie beiläufig Arm und Bein des älteren, neben den Stufen stehenden Knaben; er darf noch daran denken, die Schlingen abzustreifen, und er hat noch die Freiheit, den Kopf mit dem Blick des Jammers zum Vater zu wenden. Wie der jüngere Knabe unter dem tötlichen Biss der einen Schlange zusammenzuckend bereits verloren ist, seine schwache Hand kann nichts mehr ausrichten, so windet sich auch Laokon selbst im letzten verzweifelten Kampfe. Wie alle Muskeln des Körpers sich aufs äusserste anspannen, der Atem angezogen ist, die Brust gehoben und der Mund halb geöffnet, das Haar gesträubt, die Stirn von Schmerz hochgezogen, dabei zusammengepresst, so dass die Brauen auf die Augen drücken: in diesem Moment höchster Spannung, da in der Kontraktion aller Muskeln, im Anhalten des tiefgeschöpften Atems der Körper, der ganze Mann einen Augenblick versteinert steht — sein letzter Augenblick ist es, denn sobald die Spannung sich löst, wird der Giftzahn sein Werk

[1]) **Bauten der Flavier**: Richter, Topographie Roms 1901 Register. **Juppitertempel**: Jordan, Topographie I² 67. **Abbildungen**: Michaelis, Röm. Mitt. 1891, 21. Helbig, Führer n. 561.



Laokoon. Vatikan.
Die rechten Arme sind falsch ergänzt.

getan haben — in jenem mechanisch toten und zugleich gehaltreichsten Momente hat der Bildhauer ihn verewigt.

Weder der „farnesische Stier“ noch der „Laokoon“ mutet dem Auge den Anblick des Grässlichen zu, das Letzte ist nicht dargestellt. Noch immer wäre einem Gott, welcher des Verfallenen sich annehmen wollte, wäre dem Gott, welcher das Verhängnis gesandt, so viel Zeit gegönnt, die Vollstrecker des Urteils zurückzurufen. Denn es ist kein sensationelles Genrebild aus den Dschungeln, was die Kunst hier gestaltet hat, in den klassischen Ländern hat es solche Riesenschlangen nicht gegeben. Sondern der Grieche und der griechisch Gebildete wusste vor diesem Gemälde, dass ein gottgesandter tragischer Tod diesem Manne bevorsteht; auch in diesem Priester war die Endlichkeit des Sterblichen mit dem Ewigen in Widerstreit geraten und musste unterliegen.

Plinius erzählt, dass der Laokoon der rhodischen Künstler Agesander, Polydor und Athenodor sich im Palast des Titus befand, als das vorzüglichste Werk aller Malerei und Plastik.

Seit Winckelmann und Lessing brennt der Kampf über den Ursprung der Gruppe, ob sie eine Schöpfung der hellenistischen oder der römischen Zeit sei. Solange die Überlieferung für das spätere Datum beweisen zu können schien, hielten wir an diesem fest, um nicht der Kaiserzeit ein Werk zu nehmen, welches möglicherweise doch ihr Eigentum war, und wir behandeln es auch jetzt noch an dieser Stelle, da keiner der bisher vorgeschlagenen Ansetzungen stärkere Überzeugungskraft innewohnt als den andern. Über den vatikanischen Marmor wird das intimere Studium seiner künstlerischen Handschrift entscheiden müssen; über den Ursprung der Idee lässt sich jetzt schon einiges sagen.

Künstlerisches Motiv ist der pathetische Typus des unter einem todbringenden Angriff seitwärts hinsinkenden Mannes, welcher dabei den Kopf zurücklegt und den äusseren Arm über den Scheitel hebt. Im Hauptrelief des pergamener Altars stürzt ein Gigant so unter dem Griff der in sein Haar packenden Athena; eine Schlange umwindet ihn und setzt den Zahn in seine Brust, aber dieser zweite Angriff hat keinen Einfluss auf seine Haltung. In gleichem Schema, wenn auch im Gegensinne in das Bild gestellt, hat der Schöpfer der Alexanderschlacht, aus deren antiker Mosaiknachbildung wir früher einen Ausschnitt gaben, den Perser gezeichnet, welcher, von Alexanders Speer in die Seite getroffen, auf sein gestürztes Pferd zusammenbricht, indem die Hand den Speer umklammert. Ähnlich stürzt auch Kassandra in einem hellenistischen Vasenbilde unter der in ihr Haar fassenden Faust des Aias auf den Altar der Pallas hin. Es ist also ein Motiv, welches jedenfalls den Künstlern seit Alexander geläufig war, lauter Variationen desselben Themas. Das Thema aber hatten die älteren Maler gefunden und selbst schon verschieden verwendet; um Zeuxis' gefesselten Marsyas als ferner liegend zu übergehen, nennen wir nur des Parrhasios gemarterten Prometheus und des Aristides „Herakles vom vergifteten Gewand der Dejanira verzehrt“.

Jene unhistorische Lehre, dass die alte Kunst von Phidias bis auf Hadrian dieselbe Höhe behauptet habe, wird durch die Erkenntnis zu ersetzen sein, welche bei Zergliederung der „Venus von Milo“ in uns vorbereitet nunmehr gelegentlich des Laokoon in einem Wort zusammengefasst werden mag: die Antike ist ein Werk, an welchem ungezählte Hände gearbeitet haben, und die lange Kette der Arbeiter verschmilzt vor dem übersehenden Auge in eine grosse Persönlichkeit von reichster Be-

gabung und vielseitigster Erfahrung. Sollte der Laokoon endgültig als Arbeit der Epigonenzeit erwiesen werden, so behielte er doch seinen Wert als ein zwar spätes, doch wichtiges Zeugnis der griechischen Gestaltungskunst auf ihrer einstigen Höhe.[1])



Altar des Merkur- oder Vespasiantempel. Pompeji.

Die Porträtskulptur bewegte sich in bekannten Geleisen weiter, einerseits dauert für die statuarischen Typen die sklavische Abhängigkeit von den klassischen Mustern fort (Belege die Frauenstatuen zu Olympia, des Aulus Sextus Eraton, des Eros, des Eleusinios), andererseits erfreuen recht lebendige, veristische Köpfe gerade um die flavische Zeit (Beispiele der Titus des Braccio nuovo und der Neapeler Vespasian; wir schliessen das vatikanische Sitzbild des Nerva an, dessen Porträtierung sich bis auf die schwächliche Brust erstreckt). Als bescheidene Veranschaulichung römischer Sakralreliefs geben wir den Altar des Vespasianstempels zu Pompeji. Mit die besten Triumphalreliefs aber sind die im Durchgang des Titusbogens, welche Hauptmomente des Triumphzuges vorführen, rechts den Kaiser auf der Quadriga, links die Beute aus dem jüdischem Tempel, Tisch der Schaubrote und siebenarmiger Leuchter, im Zuge getragen; das erscheint in architektonischem Rahmen, also in Durchblick, man möchte sagen im Spiegel und besonders die Beuteträger glaubt man wirklich vorbeidrängen zu sehen.[2])

Endlich gedenken wir hier des älteren Plinius, des Verfassers der *Naturalis historia*, welcher mit besonderer Rücksicht auf die praktische Verwertung der Naturerzeugnisse, zum Beispiel für die Heilkunst, ihres Ortes aber auch für die bildenden Künste, ein massenhaftes Material aus den ihm zu Gebote stehenden Quellen mit

[1]) Laokoon: Helbig, Führer n. 156. Sellers, Pliny's chapters on art 208. Robert bei Pauly-Wissowa II 2046, 26. Löwy, Serta Hartel. 44. Petersen, Röm. Mitt. 1898, 146. Furtwängler, Gemmen III 205 Taf. 64, 30.

[2]) Olympia: Treu, Ergebnisse III 253. Verismus: Crowfoot, Journ. hell. 1900, 31. Nerva: Helbig, Führer n. 310. Vespasiantempel: Mau, Röm. Mitt. 1892, 110; 1900, 133; Pompeji 1900, 96.

Bienenfleiss zusammentrug und damit auch die Grundlage unseres kunstgeschichtlichen Wissens geschaffen hat; bei dem Vesuvausbruch, welcher Pompeji verschüttete, ward er ein Opfer seines Pflichteifers und seines Forschungstriebes.[1])



Säule des Trajan mit der modernen Statue des Petrus.
Vorn die Basilica Ulpia. Blick quer durch die Ruine ihrer fünf Schiffe.

Zwei bedeutende Männer machen den Schluss, Trajan (98) und Hadrian (117). Von da ab trat Nordafrika immer entschiedener in den Kreis der römischen Zivilisation; das Land bedeckte sich mit einer Fülle wertvoller Bauten, die wir gelegentlich heranzuziehen haben werden.

Als einen Tempel trajanischer Zeit führen wir das Trajaneum zu Pergamon an. Auf die höchste Kuppe des Burgberges gestellt und alle älteren Bauten überragend, erfreute es sich einer besonders reichen dekorativen Skulptur an Sockel und Sims des Unterbaues und am Gebälk des Tempels selbst; den Fries schmücken Medusenhäupter mit unterarbeiteten Haarlocken zwischen vollständig vom Grunde gelösten Ranken.

Durch den Baumeister Apollodor aus Damaskus liess Trajan in Rom das nach ihm benannte Forum bauen, das letzte, grösste und prachtvollste der Kaiserforen, in neuer Anordnung, mit einem Bogen am Eingang, und der Reiterstatue des Kaisers in der Mitte des Platzes. Eine Probe des reichen Skulpturenschmuckes gaben wir zu Anfang dieses Buches, eine zweite folgt hierneben; die Statuen gefangener Dacier, welche das Forum schmückten, wurden massgebend für die Barbarentypen der Folge-

[1]) Plinius: Sellers, The elder Pliny's chapters on art 1896. Kalkmann, Quellen der Kunstgeschichte des Plinius 1898. Detlefsen, Untersuchungen über die Zusammensetzung der Naturgeschichte des Plinius 1899; Jahrbuch 1901, 75.


Vom Forum des Trajan
(Von unten beleuchtet.)

zeit. Hauptkörper aber war die Basilica Ulpia, dem Forum quer angelegt, eine Säulenbasilika wie die zu Pompeji, aber mit doppeltem Peristyl um den Mittelraum, im Querschnitt also erschien das Gebäude wirklich fünfschiffig, die Innensäulen waren kanneliert; die jetzt an ihrer Stelle aufgestellten Stümpfe sind von den Resten der äusseren Umfassung genommen). Hinter der Basilika wiederum standen zwei Bibliotheken, eine griechische und eine lateinische, mit ihren schmalen Fronten gegeneinander gerichtet. Auf dem zwischen ihnen freibleibenden kleineren Platze erhob sich die Columna Trajani. Der Träger in Säulenform war altgriechisch und schon in republikanischer Zeit in Rom eingeführt. Trajans Säule aber ist zu ungewohnter Grösse hinangeführt, mit Einschluss der krönenden Statue ohne die Basis 100 Fuss hoch. Die Säulenhöhe entspricht der Höhe des Durchstichs, welcher zwischen Kapitol und Quirinal gemacht werden musste, um die Fora mit dem Campus Martius in Verbindung zu setzen. Neuartig wurde der Schaft verziert, nämlich mit einem langen Reliefband in Spiralgängen umwunden, darauf ist in fortlaufender Erzählung der Dacierkrieg Trajans geschildert.

Nur kurz seien die Schranken vom Forum Romanum erwähnt, mit ihren zwei Darstellungen kaiserlicher Liberalität. Von einem schlichten, ungesäulten Bogen des Kaisers wurden später Bruchteile zu dem Konstantinsbogen verwendet; die acht Medaillons mit Jagdszenen sind hervorragende Leistungen der trajanischen Bildhauerei. Die Bögen zu Benevent und Ancona folgen dem Schema des Titusbogens, ersterer aber besitzt höheren Sockel und einen Überfluss von Reliefs; der zu Ancona zeichnet sich durch schlankeren Aufbau aus. Verwandt ist der Bogen der Sergier zu Pola, sowie der nur in Zeichnung erhaltene der Gavier zu Verona. Der ebenfalls eintorige Bogen von Macteur in Tunis zeigt statt des inneren Säulenpaares ein gegiebeltes Tortabernakel; der dreitorige zu Thamugadi (Timgad) in Algier, der erste mit frei vortretenden Säulen, überdies mit säulenumrahmten Fenstern über den Nebentoren, fasst je zwei Säulen durch einen Flachbogen zusammen, welcher an der Verkröpfung des Hauptgesimses teilnimmt. Ob die sepulkralen Tetrapyla von Celenderis in Cilicien, von Vienne und Cavaillon in Südfrankreich, bis in die Zeit Trajans hinaufreichen, muss dahingestellt bleiben; eigentümlich ist den zwei erstgenannten (dem dritten fehlt der obere Abschluss) die wieder einmal aufgesetzte Pyramide. Als interessante Denkmäler seien noch das barocke Maussoleum des Philopappos zu Athen und das Tropäum von Adamklissi in der Dobrudscha genannt, aus dem Anfang des Feldzuges gegen die Dacier, daneben die Donaubrücke des Apollodor von Damaskus, bei Turn Severin, und im fernsten Westen, in Spanien, die Brücke mit Tor zu Alcantara. Endlich mögen hier auch die mit Mosaiken reich ausgestatteten Villen in Nordafrika Platz finden, als Spezimen diene die den Laberiern zugeschriebene zu Uthina bei Tunis.[1])

[1]) Apollodor: Fabricius bei Pauly-Wissowa I 2896. Trajaneum: Stiller, Altertümer von Pergamon V II 1895. Forum: Richter, Topographie 114. Schreiber, Anzeiger 1889, 114. Skulp-

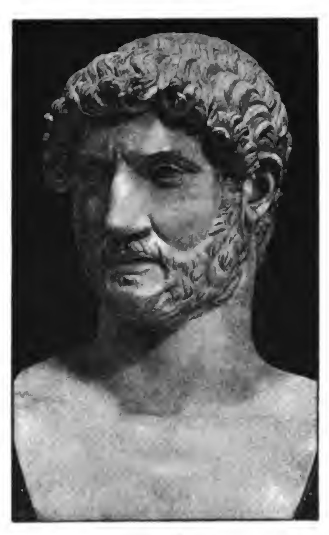


Bogen des Trajan zu Ancona.

Hadrian hat sich die grössten Verdienste als Förderer der Kunst erworben, in allen Teilen des Reiches stehen Denkmäler seiner fruchtbaren Tätigkeit. In Rom ist das Pantheon nur eines der vielen von ihm erneuerten öffentlichen Gebäude; so wird jetzt die Ruine des barocken Neptuntempels auf die hadrianische Herstellung zurückgeführt; jedenfalls sind die Reliefs vom Unterbau, „Nationen“ abwechselnd mit Waffenhaufen, hadrianisch. Nach eigenem Plane errichtete der Kaiser beim Titusbogen und gegen das Amphitheatrum Flavium hin auf grosser mit zweifachem Säulengange umgebener Terrasse den Doppeltempel der Venus und Roma. Äusserlich ein Peripteraltempel mit zehnsäuliger Front, uns bekannt durch ein gleichzeitiges Relief, enthielt er zwei Cellen, die sich in entgegengesetzter Richtung öffneten, jede mit eigener Vorhalle, vier Säulen zwischen Stirnpfeilern; beide quadratisch waren die Cellen mit Tonnengewölbe gedeckt und im Fond erweitert durch je eine grosse halbrunde Apsis unter Halbkuppel. Die das Tonnengewölbe tragenden langen Wände werden durch Strebepfeiler gestützt, deren Zwischenräume gegen den Saal Nischen bilden und nach

turenschmuck: Helbig, Führer n. 649—651. Petersen, Röm. Mitt. 1889, 316. Dacier: Lucas, Jahrb. 1900, 33. Säule: Cichorius, Reliefs der Trajanssäule 1896. Petersen, Trajans dacische Kriege. Forumsschranken: Courbaud, Basrelief romain 133. Petersen, Röm. Mitt. 1897, 326. Richter, Topogr. 82 Taf. 8. Trajansbogen: Petersen, Röm. Mitt. 1889, 314 Taf. 12. Benevent: Groag, Röm. Mitt. 1899, 274. Ancona: Gräf in Baumeisters Denkmälern III 1877 Taf. 84. Pola und Verona: eb. 1878. Macteur: eb. 1870. Timgad: eb. 1890. Ballu, Ruines de Timgad 1897, 106 Taf. 9. 10. Celenderis, Vienne, Cavaillon: Gräf 1895. 1887. 1886. Philopappos: Hitzig-Blümner, Paus. I 282. Frazer, Paus. II 326. Adamklissi: Tocilescu, Niemann, Benndorf, Monument von Adamklissi 1895. Benndorf, Anzeiger 1895, 27; Jahreshefte 1898, 122. Alcantara: Gräf bei Baumeister III 1888. Villa: Gauckler, Mon. Piot 1896, 177 Taf. 20—23.

aussen vermauert sind; jedem der Pfeiler war eine Säule vorgesetzt, das Gebälk vermutlich verkröpft. Die Rücken gegen Rücken gestossenen Conchen stützen sich gegenseitig. Auf das Umsichgreifen der Raumüberwölbung fällt ein Streiflicht aus der Tatsache, dass Hadrian im flavischen Palast der holzgedeckten Basilika ein Gewölbe gab, welches durch vier mächtige, in die Ecken des Saales gesetzte Pfeiler, ausserdem einerseits durch die starke Mauer des Tablinums, andererseits durch aussen in den umlaufenden Portikus gesetzte Strebepfeiler Halt bekam.



Hadrian. Neapel.

Am rechten Tiberufer baute er ein neues Kaisergrab, die *Moles Hadriani*, das Maussoleum des Augustus überbietend und zwar den Typus des Plautiergrabes weiterbildend: wie dort der Rundbau ein Vorhaus erhielt, dessen Wandfelder zur Anbringung der Grabschriften dienten, so schob Hadrian dem Zylinder zu gleicher Bestimmung, aber mit weit grösserer Wirkung, einen quadratischen Sockelbau unter. Wie der obere Abschluss gestaltet war, ist nicht bekannt. Vom Marsfeld führte der *Pons Aelius* hinüber (die Engelsbrücke).

Seine Villa unterhalb Tibur (Tivoli) mit mancherlei durch den weiten Park regellos zerstreuten Gebäuden und Anlagen, die er mit den Namen berühmter Baudenkmäler und Örtlichkeiten der ganzen von ihm bereisten Welt belegte, ist unser bedeutendstes und besterhaltenes Exemplar der Gattung.[1])

Von den Kunstschöpfungen, welche Hadrian in den Provinzen erstehen liess, mögen diejenigen hier aufgeführt werden, mit denen er die alte Kunstmetropole Athen beschenkte. Bisher fehlende Tempel, der Hera, des Zeus Panhellenios, aller Götter; eine Hundertsäulenhalle (wohl in der sog. Stoa des Hadrian erhalten), Wände und Säulen aus phrygischem Marmor, dabei eine Bibliothek mit vergoldeter Decke, die Wände mit Alabaster belegt; ein ebenfalls hundertsäuliges Gymnasion. Am Ilissos aber legte er eine neue Stadt an, die Hadrianopolis mit einem noch aufrechtstehenden Trennungs-

[1]) Venus und Roma: Richter, Topogr. 166. Relief: Petersen, Röm. Mitt. 1895, 245 Taf. 5. Basilika: K. Lange, Haus und Halle 377 Taf. 6, 2. Neptun: Richter, Topogr. 242. Reliefs: Lucas, Jahrb. 1900, 1. Graeven, eb. 209, 70. Bienkowski, de simulacris barbararum gentium 1900, 52. Moles: Richter, Topogr 279. Hülsen, Röm. Mitt. 1891, 137; 1893, 324. Grisar, Röm. Quartalschrift 1895, 252. Brücke: Hülsen, a. O. 1893, 321. Villa: Winnefeld, Villa Hadrians 1895. Hülsen, Anzeiger 1896, 47. Lanciani, Bull. com. 1899, 32.

tor gegen die alte „Theseusstadt“. Das Tor ist nur eine mit Rundbogen durchbrochene Mauer, die Fassade erinnert an die der Ehrenbögen; als Attika erscheint ein kleinerer kecker luftiger Säulenbau. Die grosse Leistung Hadrians für Athen im Gebiete der Baukunst aber war die endliche Vollendung des Olympieions, welches innerhalb der Neustadt zu liegen kam. Der Bau war nächst dem ephesischen Artemision der grösste griechische Tempel; er hatte acht Säulen in der Front und doppelte Ring-





Amor und Psyche. Kapitol.



Kentaur aus schwarzem Marmor. Kapitol.
Mit Inschrift der Künstler Aristeas und Papias.

halle. Das Bild des Zeus war wie das des Phidias von Gold und Elfenbein. Auch eine Wasserleitung wurde der „Hadrianstadt“ zugeführt, welche aber erst der Nachfolger vollendete.

Nur kurz hingewiesen sei auf die, übrigens des Interesses keineswegs entbehrenden hadrianischen Bauten in Kleinasien, zu Ephesos, Aizanoi, Kyzikos, auf die im Lande zerstreut vorkommenden Ehrenbögen und auf die jüngerphrygischen Felsgräber, welche dieser und der nächsten Zeit angehören.[1]

[1]) Athen, Bauten: Hitzig-Blümner, Paus. I 216. Frazer, Paus. II 184. V 492. Zur Bibliothek noch Petersen, Röm. Mitt. 1899, 103, 2. Zum Gymnasion: Anzeiger 1897, 63. Tor: Frazer II 188.

Hadrians Bemühungen um die Wiederentfachung der bereits verlöschenden Flamme der Kunst geben Veranlassung, noch einmal auf die Plastik einzugehen. Es war ja nun kein von innen kommendes Leben, sondern allein die äussere Anregung, wie sie Männer von der Art des Hadrian gaben, woraus diese Erneuerung hervorging. Immerhin genügten diese sauber gearbeiteten Sachen ihrer Aufgabe, den Prachtbauten zum Schmuck zu dienen. Die aus der Villa des Hadrian gewonnene reiche Ausbeute an solchen Skulpturen gibt den deutlichsten Begriff von der Gattung, es bleibt immer dieselbe reproduzierende Epigonenkunst. Neben anderen hatten Bildhauer aus der kleinasiatischen Stadt Aphrodisias eine Werkstätte in Rom; auch Aristeas und Papias, welche für Hadrians Villa nach hellenistischen Vorbildern die Gegenstücke des alten und des jungen Kentauren verfertigt haben, deren jeder einen Eroten auf dem Rücken trägt, nennen Aphrodisias als ihre Heimat. Damals mögen auch die Parier Athenaios und Antiphanes gearbeitet haben, sie für Melos und Kreta. Wir stellen ausser dem jüngeren Kentauren die liebliche Gruppe immer noch göttlicher Kinder vor Augen, welche nach einer hellenistischen Redaktion des Paares Eros und Nike, die dann Psyche ward, unter Weglassung der Flügel hergestellt ist. Ferner die Diana von Ephesus, deren Kult im ganzen Reich verbreitet, deren Bild ein altasiatisches, einst jonisch gestaltetes Idol war, nun hellenistisch stilisiert. Eine Spezialität bilden die von Hadrian infolge seiner ägyptischen Reise veranlassten ägyptisierenden Skulpturen, freilich nicht die ersten in ihrer Art; wegen der griechischen Modellierung hat man ihre Vorbilder nicht unter den Werken der Pharaonen, sondern der Ptolemäerzeit zu suchen.

Im Porträt begann mit Hadrian insofern eine neue Reihe, als er wieder einführte den Bart zu tragen, allerdings kurz geschnitten; bei den nach der Mode wechselnden Frisuren der Damen verweilen wir nicht. Die Büstenform hatte sich inzwischen entwickelt: unter Augustus nur ein knapper Brustausschnitt, gab sie seit Trajan die vollständige Brust wieder, mit Armansätzen; während Hadrians Regierung wurde sie noch völliger ausgestaltet. Das interessanteste Porträt der Zeit ist das des Bithynierjünglings Antinous, welchen Hadrian liebte und um seiner Schönheit willen vergötterte. Unzähligemal wurde er abgebildet, meist im Typus eines jugendlichen Gottes, des Bacchus, des Merkur, des Apollo; es versteht sich, dass auch in diesem Fall ältere Typen verwendet sind und zwar solche der Vorblüte, die mit ihrer breiten Brust, der vom Haar überdeckten niedrigen Stirn und dem grossen Untergesicht als Grundlage für das Antinousporträt sich von selbst anboten. Ein historisches Relief führten wir bereits gelegentlich des Venus- und Romatempels an, ein zweites stellt die Liberalität des Kaisers dar, zeigt sich dabei von jenem trajanischen Schrankenrelief unerfreulich abhängig, eines der Symptome von dem selbst auf diesem Felde einreissendem Verfall.

Dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert gehören endlich auch gewisse in Ägypten gefundene Mumienmasken und die ihnen gleichzeitigen, für das Studium der antiken Maltechnik so wichtigen hellenistischen Mumienporträts.[1])

Gräf in Baumeisters Denkmälern III 1893. Olympieion: Hitzig-Blümner I 214. Frazer II 178. Wasserleitung: Reisch, Ath. Mitt. 1889, 220, 2. — Ephesos: Anzeiger 1897, 66. Aizanoi: A. Körte, Anz. 1896, 45; Festschrift für Benndorf 1898, 209. Crowfoot, Annual 1897—98, 85. Kyzikos: Th. Reinach, Bull. hell. 1890, 517. Bögen: Gräf bei Baumeister III 1893. Felsgräber: A. Körte, Ath. Mitt. 1898, 146.

[1]) Skulpturen aus Hadrians Villa: Winnefeld, a. O. 142. Aphrodisias: Ricci, Bull.





Diana von Ephesus. Neapel.



Antinous als Bacchus. Vatikan.

Haben wir des Vitruv und des Plinius ihres Ortes gedacht, so dürfen auch die wichtigeren unter den übrigen Schriftstellern nicht mit Stillschweigen übergangen werden, welche mit Kunstgegenständen sich befasst und dadurch uns erwünschtes Material zum Aufbau der Kunstgeschichte übermittelt haben, eine Reihe von Männern, welche, dem zweiten und teilweise dritten Jahrhundert angehörig, zugleich bedeutende Vertreter der damaligen Schriftstellerei sind. Pausanias schrieb unter Benutzung dessen, was die griechische Literatur auf dem Gebiete vorgearbeitet hatte, und nach eigener Anschauung eine Beschreibung Griechenlands mit besonderer Berücksichtigung der sakralen und kunstgeschichtlichen Altertümer. Lucian, der geistsprühende Satiriker, wusste gelegenen Ortes ein Kunstwerk und ein Wort darüber einzuflechten, uns immer

---

com. 1891, 208. Aristeas und Papias: Helbig, Führer n. 525. Athenaios, Antiphanes: Savignoni, Röm. Mitt. 1890, 142. Büste: Bienkowsky, Rev. arch. 1895 II 295. Antinous: Wernicke bei Pauly-Wissowa I 2440. Treu, Olympia Ergebn. III 218. Relief: Petersen, Röm. Mitt. 1899, 222 Taf. 8. Mumienmasken: Masner, Anzeiger 1894, 178. Porträts: Wilcken, eb. 1889, 1; dazu 1891, 73. Winter, eb. 1897, 133. Erman, Ant. Denkm. II 1893 Taf. 13. Wickhoff, Wiener Genesis 1895, 82.

zu Dank. Die Philostrate und Kallistratos haben als Themen für ihre rhetorischen Stilübungen Gemälde und Statuen gewählt. Wenn sie die Gegenstände nicht geradezu fingierten, so wurden dieselben durch den Wortschwall und die blühende Sprache dermassen zugedeckt, dass es schwer hält, einen soliden Kern herauszuschälen, welchen zu überliefern auch gar nicht ihre Absicht war. Nimmt man sie als das, was sie sind, so können auch sie allerlei Interessantes über alte Kunst erzählen.[1])

Römischer Barockstil.



Marc Aurel begnadigt besiegte Barbaren.

Was man den römischen Barockstil nennen darf, hat sich von langer Hand her angebahnt; gelegentlich wurde bereits auf Symptome dieser Gährung hingewiesen. Aber die zusammenfassende Besprechung musste zurückgestellt werden bis zu dem Zeitraume, wo die Erscheinung ihren Höhepunkt erreichte, dem zweiten und dritten Jahrhundert.

Zuvor haben wir die auf Hadrian folgenden Kaiser und ihre hauptsächlichsten Monumente zu überfliegen, um das Material für die nachfolgende Charakteristik des Stils in die Hand zu bekommen.

Voran gehen die stadtrömischen Denkmäler. Unter Antoninus Pius (138) ist seiner Gemahlin Faustina am Forum ein Tempel errichtet worden, welcher nach dem Tode des Kaisers auch ihm geweiht wurde. Die Grabsäule des Antoninus hatte glatten Granitschaft; das allein erhaltene Postament schmücken Reliefbilder, Apotheose des Kaiserpaares und Leichenparade.

Das Andenken Marc Aurels (161) lebt in seiner ehernen Reiterstatue (jetzt auf dem Kapitol), in der die Trajansäule nachahmenden wohlerhaltenen Säule (auf Piazza Colonna), deren Spiralrelief den Markomannenkrieg des Kaisers schildert, und in den Resten seines Ehrenbogens, Reliefs, welche ihre Motive teils trajanischen, teils dem Postament der Antoninussäule entlehnen. Nebenstehende Probe zeigt den Imperator zu Pferd, genau im Typus seiner Reiterstatue, umgeben von militärischem Gefolge und besiegte Barbaren vor ihm kniend.[2])

---

[1]) Pausanias: Frazer, Pausanias I 1898 Seite LXXVII. Philostrate: Christ, Griech. Literaturgesch §. 477. Wickhoff, Wiener Genesis 82.

[2]) Faustinatempel: Richter, Topogr. 92 360. Antoninsäule: eb. 254. Fiebiger bei Pauly-Wissowa IV 2354 Decursio. Marc Aurel, Reiterbild: Helbig, Führer I Seite 257. Säule:

Septimius Severus (193) entwickelte eine umfassende Tätigkeit als Restaurator der öffentlichen Gebäude, es gibt wenige unter den älteren Anlagen, die nicht seinen und der Seinen in solchen Fällen regelmässig angebrachten Namen tragen; obenan ist das Pantheon zu nennen, ferner der Vestatempel und das Haus der Vestalinnen, die Regia, das Templum Sacrae Urbis mit dem monumentalen Stadtplan und viel anderes mehr. Den kaiserlichen Garten (Hippodromus, das sogenannte palatinische Stadium) welchem Hadrian eine halbrunde Exedra angeschlossen hatte, umzog Severus mit einem dreistöckigen Portikus und fügte auf der Südostecke des Hügels einen neuen Palast hinzu, unterhalb desselben aber das *Septizonium* oder *Septizodium*, einen 300 Fuss langen dreistöckigen Fassadenbau mit drei grossen Nischen, als eine Riesenkulisse, anscheinend auch, wenigstens in einem Projekt, als neuen Frontbau des dem Forum abgewandten, der Via Appia zugewandten Kaiserpalastes. Der grosse Bogen oberhalb des Forum Romanum, dreitorig, mit Darstellungen besonders aus dem Partherkrieg, ist recht gut erhalten, ebenso der kleinere Ehrenbogen der Geldwechsler und Händler vom Rindermarkte. Auch das Rundtempelchen der Dea Dia im Haine der Arvalbrüder stammt aus dieser Zeit. Den Namen des Caracalla (211) verkünden die grossartigen Ruinen der von ihm an der Via Nova errichteten *Thermae Antoninianae* mit lautester Stimme.

Alexander Severus (222), welcher im palatinischen Lararium die Bilder von Abraham und Christus mit denen des Orpheus und des Apollonius von Tyana vereinigte, auch die Heiligtümer der Isis und des Serapis herstellte, führte eine neue Wasserleitung nach Rom, die *Aqua Alexandrina* und ersetzte die neronischen durch seine *Thermae Alexandrinae*. Das *Nymphaeum Alexandri* scheint in den „Trofei di Mario" auf Piazza Vittorio Emmanuele erhalten und auch nur Herstellung eines domitianischen Siegesbrunnens zu sein.

Die Aufzählung der Cäsaren und der mancherlei Werke und Denkmäler ermüdet. Aurelian (270), dessen Sonnentempel auch noch nicht ermittelt ist, umgab Rom mit seiner weitesten Stadtmauer, welche noch heute ihren Dienst tut.

Den Beschluss mache Diocletianus (284). Unter den zahlreichen Arbeiten seiner Architekten verdienen zwei besondere Hervorhebung, nämlich die Thermen, deren gut erhaltener Hauptsaal in der Renaissance zu der Kirche Santa Maria degli Angeli ausgebaut wurde, und sein Palast bei Salona in Dalmatien, in dessen Ruinen ein erheblicher Teil der modernen Stadt Spalato Platz gefunden hat. Ein grosses ummauertes Viereck, von Säulenhallen durchzogen, umschloss es die zur kaiserlichen Hofhaltung gehörigen Gebäude. Unter ihnen ragt der sogenannte Juppitertempel hervor, ein umsäultes und überkuppeltes Oktogon.[1])

Ausser den genannten sind noch viele Baudenkmäler in den weiten Grenzen

---

Petersen, v. Domaszewski, Calderini, Die Markussäule 1896. Bogen: Richter, Topogr. 384. Petersen, Röm. Mitt. 1889, 317; 1890, 73; Vom alten Rom Abb. 13.

[1]) Severus, Vesta: Richter, Topogr. 88. Regia: Hülsen, Jahrb. 1889, 249. Templum Urbis: Richter, Top. 3. Stadium: Barnabei, Cozza, Gatti, Lincei Mon. V 1895, 17 m. Tafeln. Septizodium: Maass, Die Tagesgötter 1902. Bögen: Richter, Topogr. 83. 181. Gräf in Baumeisters Denkm. III 1880. Dea Dia: Henzen, Scavi nel sacro bosco 1868, 105. Caracalla, Thermen: Hülsen, Röm. Mitt. 1893, 294. Richter, Topogr. 348. Alexander: Thermae, Aqua: Richter, Topogr. 245. 321. Nymphäum: Maass Tagesgötter 1902, 63. Aurelian, Sonnentempel: Richter 263. Mauer: Richter 66. Diocletian, Thermen: Richter 294. Spalato: Adams, Ruins of the palace of Diocletian 1764. Sitte, Archäologie 1895, 161.

des Reiches zerstreut, unter ihnen einige der wichtigsten zur Kenntnis des Stils, um welchen sich jetzt das Interesse dreht. Die Monumente im Westen sollen nicht einzeln aufgezählt werden. Im Osten besitzt Athen eine Wasserleitung von Hadrian und Antonin; diesem wurde vielleicht die letzte Herstellung von Eleusis verdankt. Glänzendes leistete der zu unverhofftem Reichtum gelangte athenische Sophist Herodes Atticus, Zeitgenosse Hadrians und der Antonine. Abzusehen von den Anlagen in seiner Heimat Marathon kleidete er das Stadion am Ilissos mit Marmor aus, wie er auch das zu Delphi in Stein umbaute; zu Ehren seiner Gattin Regilla aber errichtete er am Südfuss der Akropolis ein grosses Odeion, in Olympia eine Wasserleitung mit glänzender, die Altis mit allen ihren Herrlichkeiten überragender Exedra als Nymphäum, endlich zu Rom an der Via Appia das Demeterheiligtum Triopion; dem mögen die Karyatiden entstammen, deren eine die Künstlernamen Kriton und Nikolaos trägt und dergleichen auch in Athen vorkommen; dass der in der Nähe des Triopions stehende Backsteinbau genannt Deus Rediculus das Mausoleum der Familie gewesen sei, wird vermutet. Einige Denkmäler bietet Thessalonike (Saloniki), eine Halle mit Pfeilerfiguren im Obergeschoss (Incantada) und Triumphbögen; mehrere jedoch Kleinasien, Ephesus, Labranda, Aphrodisias, Myus Tempel, Pergamon die Herstellung eines solchen, Mylasa ein Tor und ein Grabmal, Hierapolis ein ganzes Stadtbild. Eine Gruppe phrygischer Grabsteine dient dazu, unsere Vorstellung vom Kunstbetrieb in Kleinasien zu ergänzen.[1])

Je weiter wir in den Osten vordringen, desto ausgebildetere Denkmäler des Barockstils treffen wir an. Die glänzendsten Ensemble sah Syrien entstehen, Antiochiens Inselstadt wurde neu angelegt mit riesigem Kaiserpalast und sich kreuzenden Kolonnadenstrassen; zu Heliopolis (Baalbek) rief der Sonnendienst die malerischsten Bauwerke der Kaiserzeit hervor. Eine weitere Fundstätte ist Palmyra (Tadmor), jener wichtige Knotenpunkt der syrischen Karawanenstrassen. Auch Damaskus hat Reste aus jenen Zeiten aufzuweisen. Besonders reichhaltig und dabei eigenartig erscheint die Landschaft Auranitis (Haurân) südlich von Damaskus. Der Holzmangel hat hier einen konsequent durchgeführten Steinbau hervorgebracht; aus Quadern sind die Mauern, Steinbalken bilden die Decke, bald auch Quadergewölbe; Tür- und Fensterflügel, Tische und Kasten, Bettstellen und Leuchter, alles ist Stein. In der Mitte des zweiten Jahrhunderts wurde das Land römische Provinz; mit diesem Zeitpunkt begann die eigentümliche lokal modificierte römische Kultur und behauptete sich bis in das siebente Jahrhundert. Weiter reiht sich das Ostjordanland an, die Dekapolis mit Gerasa und Philadelphia (Ammân). Das äusserste im Barockstil aber mögen die entferntesten und abgelegensten Monumente leisten, die Felsgräber von Petra im nördlichen Arabien. Hier kann man am ehesten von einem „Jesuitenstil der Antike“ reden. Aus eingemischten orientalischen Formen dieser östlichen Römerbaukunst erkennt man, dass

---

[1]) Athen, Aquädukt: Alterth. v. Athen III Kap. 4. Herodes, Marathon: Frazer, Paus. V 529. Stadion: eb. V 394. Homolle, Bull hell. 1899, 601. Odeion: Frazer II 241. Exedra: Olympia Ergebn. II 134 (Adler). III 260 (Treu). Frazer IV 72. Triopion: Bulle, Röm. Mitt. 1894, 134. Karyatiden: Helbig, Führer n. 23. Rediculus: Dittenberger, Familie des Herodes Atticus. Lanciani, Pagan and christian Rome 288. Saloniki, Incantada: Alterth. von Athen III Kap. 11. Bogen: Kinch, arc de Salonique 1890. Kleinasien: Altertümer von Jonien. Pergamon: Bohn, Altertümer v. Perg. IV Taf. 34. 41. 43—44. Hierapolis: Humann, Cichorius, Judeich, Winter, Altert. von Hierapolis 1898. Grabsteine: Noack, Ath. Mitt, 1894, 315.



Grosse Kolonnade zu Palmyra.

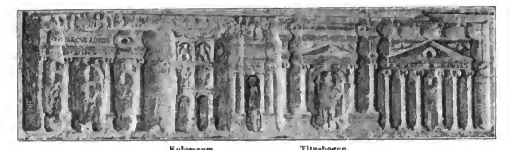
hier wirklich etwas orientalische Empfindung in die römisch-griechische Formenwelt eingedrungen ist und sie so aus Rand und Band gebracht hat, wie wir es da mit Augen sehen.

Um die Mitte des dritten Jahrhunderts erstand in Persien die Dynastie der Sassaniden. Ihnen gehören die Paläste von Sarvistan und Firuz-Abad, triumphale Felsreliefs von Naksche-Rustem, und einige schöne Kameen.

In Alexandria hat Antoninus Pius die von Wandelhallen eingefasste ostwestliche Hauptstrasse erneuert. Das römische Nordafrika erreichte unter dem Afrikaner Septimius Severus seine Hochblüte; Tamugadi (Timgad) gilt als das afrikanische Pompeji.[1])

---

[1]) **Antiochia: Förster, Jahrb. 1897, 124. Baalbek: Puchstein, Jahrb. 1901, 133. Frauberger, Akropolis v. Baalbek 1892. Palmyra: Wood, Ruins of Palmyra 1753. Cassas, Voy. pitt. I Taf. 26 folgg. Gräf in Baumeisters Denkm. III 1892. v. Duhn, Anzeiger 1894 112. Reliefs: Anzeiger 1891, 164. 175, 37.**



Kolosseum. Titusbogen.

Relief vom Grab der Haterier. Lateran.

Charaktere.

Wie einzelne Stimmen voll Charakter und Wohllaut waren einst, hier und dort, die dorische, die jonische Weise erklungen. Die Blüte Griechenlands fügte sie zur ewig jungen, attisch-hellenischen Polyphonie, aus welcher ein neuer Ton, der korinthische Stil, sich hervorhob, bis mit Alexanders Zeit die Kunst zur reichsten Symphonie sich glanzvoll entfaltete. Das römische Reich war das Weltreich; dem Baumeister galt es, unter äusserster Anspannung der orchestralen Kräfte die Glorie des Kaiserreiches wie mit Posaunen und Pauken der Mit- und Nachwelt zu verkündigen.

Der Barockstil war im Hellenismus begründet worden; das gleichzeitige Rom nahm daran Teil, zunächst aber doch mit Zurückhaltung, bis es die Weltstellung erreicht hatte, in der es auch die Weltkunst zur äussersten Anspannung ihrer Kraft erregte. Künstlerischer Beweggrund zum Barockstil war das Verlangen nach wirksamer Gestaltung, der Wunsch, durch kräftige Kontraste in der Gliederung, schärferen Wechsel in Lichtern und Schatten dem übersättigten Auge etwas zu bieten. Der malerische Effekt wird erzielt durch Häufungen und durch Brechungen der Glieder auf Kosten der Reinheit der überlieferten Formen. Es gilt auch von den Architekten des dritten Jahrhunderts, was Jakob Burkhardt von denen des siebzehnten sagt, manche von ihnen komponieren in einem beständigen Fortissimo.

Barock kann schon der malerische Entwurf des Grundrisses sein, wenn er mit stumpfen Winkeln gezeichnet ist, wie der sechsseitige Säulenhof zu Heliopolis, oder wenn er aus Kreisabschnitten sich zusammensetzt.

Im Aufbau und der Fassadenbildung geht die ganze Absicht auf kräftige Schatten; daher ein Vor- und Zurückspringen, ein Auf- und Abwogen, ein Überspringen hin und her, steter Wechsel zwischen gerader und runder Form.

Den Fries hatte man früher nicht anders denn als Ebene gekannt, jetzt geriet

---

Ausgemalte Gruft: Strzygowski, Orient oder Rom 1901, 11 Taf. 1. Hauran: de Vogüé, Syrie centrale 1865. Benzinger bei Pauly-Wissowa II 2425 Auranitis. Dekapolis: Benzinger a. O. IV 2415. Burckhardt, Travels in Syria 253. Zeitschrift für Bauwesen 1866, 350. Petra: Léon de Laborde et Leisant, Voy. dans l'Arabie Petrée 1830. Gräf a. O. III 1896. Brünnow u. Domaszewski, Anz. 1897, 72. Sassaniden: Perrot et Chipiez V 1890, 561—588. Kameen: Babelon, Mon. Piot 1894, 85. Furtwängler, Gemmen 1900 III 459. Riegl, Über altorientalische Teppiche. Nordafrika: Schulten, Das römische Afrika 1899. Babelon, Cagnat, Reinach, Atlas archéol. de la Tunisie 1892 folgg. Toutains, Citées romaines de la Tunisie 1896. Gauckler, Archéologie de la Tunisie 1897. Cagnat et Gauckler, Mon. hist. de la Tunisie I Les temples paiens 1898. Cagnat, Böswillwald et Ballu, Timgad. Ballu, Ruines de Timgad 1897.

er ins Schwellen und Schwingen, nahm ausbauchendes, ja Sförmig geschwungenes Profil an. Konvexen Fries fanden wir bereits in Epidauros, wenn diese Bauteile wirklich so alt sind; danach kommt er in Pergamon vor, jedenfalls am Neptuntempel Hadrians, zu Spalato, an den kleinasiatischen Denkmälern, in Baalbek.

Der Architrav, einst der struktiv wichtige gerade Hauptbalken, wird bald hinauf bald herein gezogen mitsamt Fries und Gesims. In der neronischen Zeit brachten wir aus Pompeji den kleinen Nebenbau des Isistempels, da schneidet eine Tür mit Rundbogen in das Giebeldreieck ein, den Architrav durchbrechend. Bereits auf einem Medaillon Hadrians beobachtet man dieselbe Erscheinung in der weiteren Entwickelung, dass das Gebälk sich nicht mehr durchbrechen lässt, sondern dem Rundbogen folgt, über dem Durchgang sich im Halbkreis hinaufbiegt. Endlich aber gab man das gerade Gebälk oft ganz auf und setzte statt dessen Bögen auf die Säulen. Solche Arkaden zu Nicäa werden in das erste Jahrhundert der Kaiserzeit datiert, andere gehören in unsere Epoche (zu Phaïna in Syrien, in Baalbek, am Palast Diocletians zu Salona und in seinen Thermen zu Rom, am Bogen des Galerius zu Saloniki).



Oberbau des Rundtempels zu Heliopolis (Baalbek).

Verkröpfung des Gebälks war schon früher aufgetreten; in den Thermen des Agrippa begegnete uns ein Beispiel, und die Ehrenbögen wussten ihren Fassaden mit diesem Kunstmittel manchen Reiz zu verleihen. Viel entschiedener war sie dann am Forum des Nerva entwickelt, und in dieser Richtung konnte nicht leicht weiter gegangen werden, als es dort schon geschehen ist. Ein Triumph des Barockstils nun war der Einfall, das Gebälk nicht in rechtwinkeligen Knicken von der Säule zurück- und aus der Wand wieder vorspringen zu lassen, sondern zwischen je zwei Säulen in flachem Bogen zurückzuziehen, so dass die Aussenseiten des Gebäudes konkav erscheinen. Dies ist an dem Rundtempel zu Heliopolis gewagt. An demselben Tempel sind ringsherum Nischen in die Wand gelegt. Die Eckpfosten der Nischen haben die Gestalt korinthischer Pfeiler; auf ihren Kapitellen liegt ein Architrav, welcher nun auch der

halbkreisförmigen Einziehung der Nische folgt; Fries und Sims dagegen trennen sich vom Architrav und gehen einen anderen Weg, indem sie ihrerseits dem Umriss des Rundbogens folgen, mit welchem die Nische oben abschliesst.

Rundtempelchen sieht man in den pompejanischen Architekturmalereien gern in den Rahmen geradliniger Gebäude gesetzt. Ein Rundtempelchen krönte das Denkmal der Julier zu St. Remy; zwei Rundtempelchen (immer nur ein luftiger, von Säulen getragener Baldachin ohne Cella) standen rechts und links der Exedra der Regilla zu Olympia. Endlich sehen wir denselben Bau als reines Zierglied in den Körper des Gebäudes selbst eingeführt; aus einer Giebelfassade wird das Mittelstück herausgeschnitten, der First und alles darunter Befindliche, und in die Lücke ein Rundtempelchen gesetzt. So geschah in einer Felsgrabfassade zu Petra, welche in Abbildungen vielverbreitet ist.



Vom Denkmal der Haterier. Im Lateran.

Überall macht sich das Streben nach Bereicherung der Form, nach Gliederung, Belebung der toten Fläche bemerkbar. Einst hatten wir beobachtet, wie die früher als Einheit behandelte Wandfläche durch den Randbeschlag der Quadern in ihre stark betonten Elemente, eben die Quadern, aufgelöst wurde; nun gehört es mit zu den frühesten Äusserungen des Barockstils, alle vorkommenden viereckigen Flächen nach Weise des Tischlerwerks und dem Vorbilde von Rahmen und Füllung zu gliedern. Das Tischlergewerk war im Altertum hochentwickelt; Reste aus Südrussland und aus Pompeji legen vollgültiges Zeugnis ab. Übertragung des Motivs von Rahmen und Füllung in die Zierformen der Architektur findet sich schon an den roten Pfeilern, welche die esquilinischen Odysseelandschaften in Felder zerlegen; ähnlich sind auch die Pilaster an dem Gebäude innerhalb des Isisheiligtums zu Pompeji in Stuckausführung behandelt. Gleiche Rahmen erhielten die Randpfeiler der Attika am Bogen zu Ancona. Wie Getäfel in Marmorinkrustation nachgeahmt wurde, lehrt unsere Probe neronischer Wandmalerei. Am Titusbogen wie an unzähligen anderen Monumenten ist die Schrifttafel in solcher Art umrahmt; kleinere Tafeln mit ähnlichen Rahmen sind zwischen den Säulen angebracht, ebenso auch am Bogen zu Ancona.

Auch die Untersichten der Architrave behandelte man in gleicher Art,

Felder wurden eingesenkt, umrahmt und mit reichem Ornament gefüllt. Die Kassettendecke war schon in der neronischen Stuckdekoration prunkend genug behandelt, auch mit Figuren ausgesetzt worden, so dass die Ansicht einer solchen aus Baalbek nichts wesentlich Neues lehrt.



Denkmal der Secundinier zu Igel bei Trier.

Die eingerahmten Reliefs mit Figuren nehmen überhand. Beispiele überladener Dekoration liegen in den Bauten aus der Zeit des Septimius Severus vor, in dem grossen Bogen am Forum Romanum und dem kleinen am Forum Boarium. Zur Veranschaulichung dieser stillosen Art, einen Bau in allen seinen Teilen mit Reliefs zu überdecken, diene das Grabmal der Secundinier zu Igel bei Trier, welches dem späteren dritten Jahrhundert angehört. Im Aufbau lässt es sich mit dem zur Epoche des Augustus besprochenen Denkmale von St. Remy vergleichen, ist aber wesentlich schlanker und in der Architektur dürftiger.

Aber ein Überfluss an Reliefskulptur bedeckt alle Flächen des Bauwerks. Die Hauptdarstellungen befinden sich am Mittelkörper; auch die Felder des Oberbaues hat man mit Reliefs ausgefüllt. Bemerkenswert aber sind besonders die Felder, in welche sowohl die Pilasterflächen zerlegt wie auch der Hauptfries ganz stilwidrig, man muss sagen zerhackt wurde. Das Denkmal ist zugleich spät und provinzial.

Konsequente Auflösung der Flächen, wucherndes Ornament, unterscheidet das antike Barock. Nur dem harten oder kostbaren Material zuliebe geschah es, dass die Kannelierung des Säulenschaftes unterblieb; daneben aber kehrt die einst in Mykene vorübergehend aufgetauchte Riefelung in Spiralgängen wieder, zum Beispiel an den Toren von Verona. Die Kannelierung aber geht auf Flächen über, wo sie früher nicht vorkam; vom Schaft geht sie auf das Kapitell über, wo sie den Fond hinter den Ranken furcht, oder



Korinthisches Kapitell und Kassettendecke zu Heliopolis.

auch das Oberteil des Kalathos unter Abwerfen der Ranken ganz allein ziert, so zu Mylasa und in Spalato. Hier nun könnte man denken, die Kanälchen seien Schematisierungen von Schilfblättern, wie sie an dem Kapitell angewandt sind, welches beim Turm des Andronikos zu Athen gefunden wurde; aber die Erscheinung greift weiter und entzieht sich alsdann einer solchen Erklärung. Am Kapitell aus Baalbek bemerkt man die ausgeschweifte Vorderseite des Abacus mit zwei Ornamentstreifen übereinander verziert, in der unteren die in Rede stehende Kannelierung; dasselbe kommt am Bogen der Sergier zu Pola vor. Sodann geht sie auch auf den Fries über, den flachen sowohl wie den konvexen und den S förmig geschwungenen; endlich wird auch der Dachkranz in Mitleidenschaft gezogen, auch dessen Stirnfläche in die Kanälchen aufgelöst; so am Faustinatempel und am Rundtempel zu Baalbek.

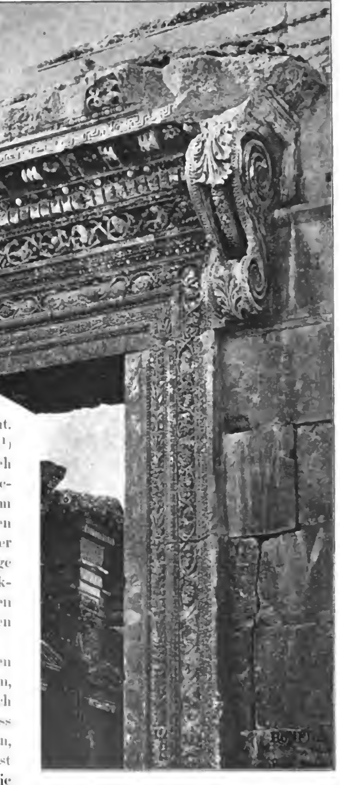


Figuriertes Kompositkapitell aus den Thermen des Caracalla. Rom.

Laub aber verlieh den üppigsten Schmuck. Baut sich das korinthische Kapitell schon so gut wie ganz aus Laub auf, so ward nun auch das Kompositkapitell in seinem Oberteil damit ausgestattet, der Volutengang damit ausgelegt. So an Exemplaren aus den Caracallathermen, die überdies figuriert sind; an dem hier abgebildeten steht Herakles im Typ des Ercole Farnese, an einem andern die Göttin Roma. Der plastische Reichtum des figurierten Kapitells machte es der Kaiserzeit besonders wert.

Den vollkommensten Eindruck von der üppigen Fülle, deren die Barockdekoration fähig war, gibt die reiche Tür zu Heliopolis. Wir sehen durch sie in den Hof, dessen Mauern mit kannelierten korinthischen Säulen besetzt sind. Das Gebälk ist verkröpft, der Fries kanneliert. In die Wandfelder zwischen den Säulen wurden Nischen ein-

gelassen, architektonisch umrahmt und gekrönt von Giebelchen abwechselnd mit Flachbögen. Die Tür selbst ist mit abgetrepptem Rahmen umgeben, welchem sich ein schwerer Rankenfries und ein Zahnschnitt auflegt; wie an der schönen Nordtür des perikleischen Erechtheions tragen zwei grosse Konsolen ein kräftiges Kranzgesims, welches hier von vielen kleineren Konsölchen gestützt wird. Da ist nun in dem ganzen System nicht die kleinste Stelle, welche des Schmuckes entbehrte; überall laufen Lorbeerstäbe und Laubgewinde, von Astragalen und Eierkränzen gesäumt, Mäander und Gurtgeflecht fehlen nicht. Es ist wahrlich Pracht, mehr als genug.[1])



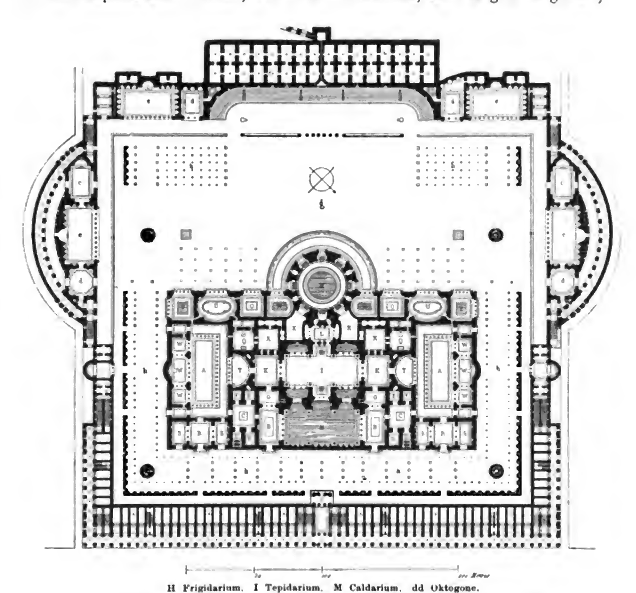
Reiche Türe zu Heliopolis (Baalbek).

Aber gross und grösser erhob sich aus dem aufgeregten Meer der malerischen Architekturformen und dem herbstlichen Prunk des ornamentalen Blattwerks der unsterbliche Ruhm der kaiserlichen Baukunst, der grossräumige **Gewölbebau.** Die staunenswerten Denkmäler dieser Tätigkeit sind die Thermen des Caracalla und die noch grösseren des Diocletian.

Die hellenistische Zeit hatte den Komplex der Thermenanlage geschaffen, kleinere Beispiele früher Zeit, wenn auch nicht ganz normal disponiert, hinterliess Pompeji. Von den ersten grossen Thermen, des Agrippa, des Nero, Titus, Trajan ist minder Bedeutendes erhalten. In die Lücke tritt zuerst die zwar kleinere, aber im Grundriss wohl erhaltene und gut

[1]) **Barockstil:** Jakob Burckhardt, Der Cicerone [2]1869, 364. **Konvexer Fries:** Strzygowski, Jahrb. 1893, 11. **Pergamon:** Schrader, Berl. Ak. Sitz. Juli 1899 Abb. 1. **Arkaden:** v Schneider, Kunstgesch. Charakterbilder aus Österreich 45. **Konkave Seiten:** Hülsen, Röm. Mitt. 1890, 52 Fig. 4. 5. **Haterier:** Helbig, Führer I 462. **Figurierte Kapitelle:** Studniczka, Röm. Mitt. 1901, 273. Lucas eb. 246.

übersehbare Thermenanlage zu Alexandria Troas, welche der Wasserleitung des Herodes Atticus zu Olympia als gleichzeitig angegeben wird. Kaiserthermen grössten Stils liegen dann in den vorgenannten zwei Ruinengruppen vor; sie reichen aus, um von dem imponierenden Ganzen, wie sie einst dastanden, einen Begriff zu geben.[1])



H Frigidarium. I Tepidarium. M Caldarium. dd Oktogone.

Thermen des Caracalla. Restaurierter Grundriss (Blouet bei Gailhabaud-Lohde).

Man betrachte den Grundriss der antoninianischen Thermen, um zuerst sich zu überzeugen, wie die antike Baukunst ausgezeichnet befähigt war, einen *entwickelten Grundriss* zu entwerfen, wie vom zentralen Hauptsaal aus nach allen Richtungen auf die Axen gereihte Folgen mannigfaltig geformter Räume in symmetrischer Verteilung gleichsam ausstrahlen. Es war auch das Streben nach malerischer Wirkung, welches sich hier auf eine grossartige, vom Verfallgeschmack unberührte Weise Genüge getan hat, in den Durchblicken durch die in langer Flucht und mit immer weiter sich vertiefender Perspektive gereihten Räume; sie weisen dabei einen stets neu über-

[1]) *Alexandria Troas*: Koldewey, Ath. Mitt. 1884, 36 Taf. 2. 3.

raschenden Wechsel mannigfaltiger Gestaltungen auf und waren sämtlich überwölbt, in verschiedenen Höhen und nach verschiedenen Systemen. Denn selbst das Frigidarium, welches sonst unter freiem Himmel zu sein pflegte, war hier überdeckt, wie der Biograph Caracallas berichtet, mit einer Art Monierkonstruktion, von deren Eisenteilen sich grosse Massen gefunden haben sollen.[1])

Der gleichfalls querliegende Mittelsaal des Thermengebäudes, das Tepidarium, verdient besondere Beachtung als Beispiel grossräumiger Anwendung des Kreuzgewölbes.

A A



AA Ansätze der Kreuzgewölbe.

Ruine der Caracallathermen. Blick aus dem Verbindungsraum L durch den Mittelsaal und die drei Bögen seiner Eingangswand in das Frigidarium.

Rechteckige Räume überspannte man früher nur mit Tonnengewölben, wann und wo das Kreuzgewölbe erdacht wurde, wissen wir nicht, wir unterstellen von Griechen, einerlei wo; in der Kaiserzeit war es vorhanden. Es entsteht, wenn zwei Tonnengewölbe sich im rechten Winkel durchkreuzen, so dass also vom Scheitelpunkte aus ein Tonnengewölbe nach jeder der Seiten des Vierecks sich öffnet. Die vier Tonnen

[1]) Über Metallkonstruktionen vergl. Normand, L'architecture métall. antique 1885. Laloux, Rev. arch. 1885 I 327.

schneiden derart ineinander, dass die Schnitt- und Berührungsflächen, gleichsam die Näte der vier Gewölbansschnitte, in die Diagonalen des Vierecks fallen; in diesen



Mittelsaal der Thermen des Diocletian, ausgebaut zur Kirche S. Maria degli angeli.

Diagonallinien gegeneinander stossend, dienen sie sich gegenseitig als Widerlager. Und weil vom Zenith aus nach jeder der vier Seiten sich eine Tonne öffnet, so bedarf das Gewölbe nirgends einer Wand zum Auflager, es ruht nur auf den vier Eckpunkten

28*

des Quadrates, kann somit wie ein Baldachin auf vier Säulen schwebend getragen werden, die vier Seiten können offen sein. Hierauf beruht nun wieder die Möglichkeit, irgend eine Anzahl Kreuzgewölbe nicht bloss in beliebig langer Flucht aneinander zu reihen, sondern auch an jeder Seite, wo es wünschenswert erscheint, weitere Gewölbe derart auf der Querachse anzustossen.

Der Mittelsaal der Thermen begnügte sich mit drei in einer Flucht gereihten Kreuzgewölben; zwischen je zwei Kreuzgewölbe schiebt sich ein rundbogiger Gurt. Wir geben Aufnahmen der Mittelsäle beider Kaiserthermen, immer in ihrem gegenwärtigen Zustande. Derjenige der antoninianischen ist blosse, wenn auch höchst grossartige Ruine; in der Abbildung blickt man auf die drei Bögen der Eingangswand des Tepidariums; dessen Kreuzgewölbe sind eingestürzt, die Säulen geraubt, alles was übrig blieb ist ein konsolenartig aus der Oberwand springender Gewölbanfänger (unterhalb A). Den Mittelsaal der Diocletiansthermen richtete Michelangelo zur Kirche Santa Maria degli Angeli her; die Aufnahme der letzteren gibt das ganze Innere, in der Richtung der ursprünglichen langen Achse, nur fällt im oberen Teile des Bildes das dem Beschauer zunächst befindliche Kreuzgewölbe ausserhalb des Bildrahmens; die zwei entfernteren sind aber so vollständig und so klar zu übersehen, dass es kaum möglich ist, in einer Ansicht eine deutlichere Vorstellung zu geben. Man sieht die runden Schildbögen, welche die Lunettenfenster umschliessen, ferner die Diagonalbögen, die sich in den zwei sichtbaren Kreuzgewölben schneiden, und die zwischen Schild- und Diagonalbögen eingespannten Kappen. Zweimal vier stattliche Säulen stehen unter den Ecken der gereihten Kreuzgewölbe. Die Säulen (in der Abbildung sind nur jederseits drei sichtbar, die vierten sind durch die ganz vorn stehenden Wandpfeiler verdeckt) stehen frei vor der Wand, mit welcher sie durch ihr verkröpftes Gebälk verbunden werden. Über dem stark vorspringenden Sims desselben erheben sich die Gewölbanfänger, anfangs pfeilerartig, um sich danach zu den Fächern oder Kappen des Kreuzgewölbes auszubreiten.

Betrachtet man das künstlerische Ensemble der auf den Säulen sich erhebenden Gewölbe, deren Gurte sich zunächst als Rundbogen von Säule zu Säule schwingen, so wird man sich einer neuen Kunstform bewusst. Gegenüber den an gewölbten Toren und Theaterfassaden üblichen Umrahmungen von Rundbögen mit Säulenstellungen unter geradem Gebälk ist die hier erreichte unmittelbare Verbindung des Rundbogens mit der Säule etwas Neues.

Hierbei nun ist der Barockstil nicht stehen geblieben. Hat er unseres Wissens auch noch nicht gewagt das Kreuzgewölbe auf vier freistehende Säulen zu stellen, so hat er doch, wie erwähnt, unabhängig vom Gewölbe Rundbögen auf Säulen gesetzt; mit anderen Worten, den geraden Architrav vertreten die Rundbögen, welche nun seine ursprüngliche Bestimmung übernehmen, die einzelnstehenden Säulen wieder zur Einheit zu verbinden. Dass der Gedanke seinen Ursprung im säulengestützten Kreuzgewölbe und seinen rundbogig von Säule zu Säule hinüberspringenden Gurten habe, scheint aus dem Umstande hervorzugehen, dass das Bauglied der Kämpfer kaum auf einem anderen Wege in das System der freien Säulenstellung eingedrungen sein kann. Denn was ist dieses Bauglied? Der Kämpfer ist das verkröpfte Gebälk, welches, auf dem Säulenkapitell ruhend, dasselbe mit der Wand verbindet. In Santa Maria degli Angeli zwar läuft das Gebälk an der ganzen Wand herum, mit vielen Knicken allen ihren Brechungen folgend. Dies war aber keineswegs allgemeine

Übung; man hat sich auch erlaubt, zum Beispiel im Mittelsaal der Caracallathermen, das an der flachen Wand hinlaufende Gebälk auszulassen und die Verkröpfung isoliert zu verwenden. War man erst gewohnt, diesen dreiteiligen Kämpfer zwischen dem Kapitell und dem ihm aufsitzenden Bogen zu sehen, so konnte man leicht dazu übergehen, ihn auch in freistehende Arkaden einzuführen; selbstredend musste hierbei, sobald der Kämpfer sich von seiner Wiege, der Wand, loslöste, das dreigliedrige Profil auch an seiner vierten Seite durchgeführt werden. Wie wenig man die Kämpfer als notwendiges Strukturglied empfand, geht aus dem Umstande hervor, dass sie von anfang an auch verkümmert gebildet wurden, ja auch ganz ausfielen; im Palast von Spalato finden sich nebeneinander Rundbögen auf Säulen mit eingeschalteten komplett dreiteiligen Kämpfern, solche mit verkümmerten (welche ihr Unterglied, das Architravteil, abgeworfen haben) und solche ohne Kämpfer. Arkaden dieser Art geben dem Rundbogen das dreifach abgetreppte Profil des jonischen und korinthischen Architravs; Hinaufbiegen der Architravlinien war man ja längst gewohnt.

Das Caldarium in den Thermen des Caracalla hatte die Gestalt einer überkuppelten Rotunde. Im Pantheon war das Problem bereits massgebend gelöst worden. Von ähnlichen Dimensionen ist auch die Rotunde der Caracallathermen, deren Gewölbe freilich nicht so gut stand gehalten hat wie das Pantheon. Auch hier beobachten wir den schützenden Kranz von acht Nischen, deren Rückwand nun aber durchbrochen ist und mit je zwei Säulen sich in das Freie öffnet; von den zwischen ihnen stehenden acht Strebekörpern sind hier nur vier hohl, die anderen vier massiv. Die Kuppel ist auch hier in die Rotunde hineingehängt, so dass deren Aussenmauer den ansteigenden Teil der Kuppel überragt. Während nun beim Pantheon die Halbkugel nur im Zenith eine Öffnung hat, wurde hier ein Kranz von acht Fenstern in den ansteigenden Unterteil der Kuppel geschnitten. Diese Fenster durchbrachen sowohl die senkrechte Aussenmauer, als auch die im Ansteigen von derselben sich entfernende Wölbung; da erhielt denn die Fensterleibung, nach aussen begrenzt durch den Rundbogen in der senkrechten Wand, nach innen durch die Öffnung in der vorgeneigten Kuppelfläche, die Form der Stichkappe. Kuppeln auf Rundbauten gibt es aus dem zweiten und dritten Jahrhundert noch mehrere, so ein Grabhaus zu Tivoli (Tempio della Tosse), eine Rotunde an Via Pränestina (Tor de Schiavi). Die grossen Rotunden zu Bajä sind keine echten Gewölbe; ihr Zusammenhalt beruht lediglich auf der Bindekraft des Mörtels; im einzelnen ist zu bemerken, dass die Kuppel des „Dianatempels“ gedrückt spitzbogig ist, diejenige des „Venustempels“ von sichtbaren Strebepfeilern gestützt wird. Die Rotunde im Palast zu Spalato hat acht Nischen und ist aussen zu einem Oktogon abgemauert. Von den syrischen Ruinenstätten besitzt Baalbek eine Kuppel in Quaderbau, Lataquieh eine solche in „falschem Gewölbe“.

Die Halbkugel auf den Rundbau zu setzen war eine einfache Idee und verhältnismässig leichte Aufgabe. Schwieriger war das Problem, die Kuppel auf polygonem Haus zu errichten, sei der Grundriss ein Achteck, Zehneck oder Viereck. Das Achteck ergab sich leicht aus dem Kranz der acht Nischen oder Kapellen, wie sie am Pantheon und der Rotunde in den Caracallathermen angeordnet sind; in letzteren gibt es zwei echte Oktogone. Das Zehneck konnte durch die Erwägung nahe gelegt werden, dass der Übergang vom Polygon zur Halbkugel um so leichter ist, je mehr Seiten das Polygon hat, je mehr es sich also selbst dem Kreise nähert. Das Zehneck der „Minerva Medica“ ist im Erdgeschoss wieder von einem Nischenkranz umgeben,

im Oberbau hat man sich mit Strebepfeilern an den zehn Kanten begnügt; das Gewölbe ist eingestürzt, in den Resten, auch in der Abbildung, erkennt man die Struktur, wie sie aus longitudinalen Rippen und füllendem Gusswerk sich zusammensetzt. Den Übergang von der Ecke des Polygons zum Rund der Kuppel gewann man durch überkragende Backsteinschichten, welche man aus der Ecke herauswachsen liess, bis der Zwickel geschlossen war.



Römische Ruine, genannt Tempel der Minerva Medica.

Aber die Praxis verlangte viereckige Räume. Es war ein grosser Fortschritt zur Freiheit gewesen, als man von dem schweranfruhenden und auf einer Achse sich entwickelnden Tonnengewölbe zu dem leichtstehenden, vierseitig gerichteten Kreuzgewölbe überging; nun aber möchte man auch auf das Viereck die Kuppel setzen, als die völligste Wölbform. Das Nächstliegende war, den Kreis der Kuppel dem Vierecke einzuschreiben; dann blieben aber vier Eckzwickel offen und die Kuppel schwebte dort in der Luft. Lösungen liessen sich auf verschiedene Weise suchen. Handelte es sich um einen kleineren Raum, so machten es die Architekten wie beim Acht- und Zehneck und mauerten aus den Ecken des Hauses überkragende Ziegellagen heraus,

also Anfänger falschen Gewölbes; dadurch stumpften sie die Ecken des Quadrates ab und setzten dann die Halbkugel auf die verbliebene Öffnung. Die Sassaniden setzten kleine Nischen in die abzurundenden Ecken. Die Baumeister der syrischen Steinhäuser verfuhren noch einfacher, indem sie die vier Ecken nur mit dreieckigen Steinplatten zudeckten und auf diese Weise ein Polygon gewannen, welches die Kuppel tragen konnte.

Ein anderes Verfahren war künstlicher. Umschrieb man dem Viereck den Kuppelkreis, so griffen die Wände, als Lünetten, in die Kuppel ein, von der dann freilich vier Abschnitte wegfielen; übrig blieb nur der Gewölbscheitel (die Calotte) mit vier in die Ecken hinabhängenden Zwickeln (Pendentifs). Man hat diese „Hängekuppel" auch als ein Kreuzgewölbe aufgefasst, dessen Scheitel so hoch gehoben wäre, dass die Diagonalbögen Halbkreise beschrieben, die Grate sich ausglätteten und auch insofern die Halbkugel hergestellt würde, diese aber wie bemerkt nicht in unverkürztem Umfang.

In solchen Versuchen bricht sich die Erkenntnis Bahn, dass die komplizierte Aufgabe mit Aufsetzen einer einfachen Kuppel nicht zu lösen war; dass die Aufgabe tatsächlich eine doppelte, mithin für jede Spezialaufgabe eine besondere Lösung zu suchen war. Es galt erstens die vollkommenste Wölbform, die Halbkugel, unverkürzt auf ein Viereck zu setzen. Zweitens waren die offenbleibenden vier Ecken zu schliessen.

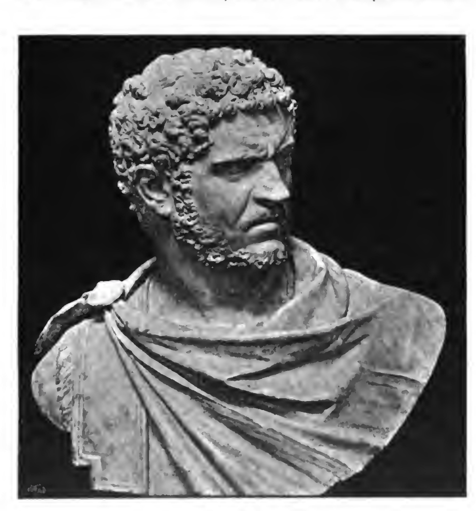
Jene Zwickel in falschem Gewölbe oder in Nischenform waren ungenügende Verwirklichungen der Idee. Von den im syrischen Steinbau an die Stelle getretenen Deckplatten müssen wir hier absehen wegen ihres nur lokalen Vorkommens und ihrer untergeordneten technischen Bedeutung. Der kaiserliche Gewölbebau hielt sich im Backstein und Gusswerk. Anfänge der vollkommenen, sphärischen Zwickelausmauerung liegen in Backsteinbauten an *Via Pränestina* und *Nomentana* (Sedia del Diavolo) bei Rom vor; die befriedigende Lösung zu finden blieb späteren Zeiten vorbehalten. Wenn wirklich bereits in dem laufenden Zeitraume kleinere Kuppelbauten nach dem später zur Ausbildung gelangenden vollkommenen Prinzipe nachweisbar sind, und dergleichen werden als in Kleinasien, in den Tälern des Mäander und Hermos vorkommend aufgeführt, so können auch diese vereinzelten Erscheinungen keine epochemachende Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.

Die kaiserliche Baukunst, immer griechischen Geblütes, hat sich in gerader Linie fortbewegt; in ihren Stadien, wie sie bislang sich verfolgen liessen und welchen die kleinasiatischen Gebäude neben den römischen lediglich eingereiht werden müssen, sind die Elemente der weiteren Entfaltung bereits gegeben.

In den Gebäuden des Zeitraumes häufte sich alles, was die antike Welt an Schmuck kannte. Wie überreich die architektonische Dekoration arbeitete, mit welchem Aufwande plastischer Effekte die Wände belebt wurden, darüber sind wir nun zu Genüge belehrt. Dazu kam noch eine Fülle statuarischen Schmuckes. Aus der Masse an dekorativen Skulpturen, welche in den Thermen des Caracalla ausgegraben wurden, konnten sich ganze Sammlungen bilden; da stand der farnesische Stier, der farnesische Herkules, die farnesische Flora, Werke, deren Nennung genügt, um den grossen Zuschnitt des Ganzen deutlich zu machen.

Die Fussböden taten das Ihrige, damit keine Stelle im Raume leer und ungeschmückt bleibe. Hier breiteten sich die Mosaikgemälde aus, deren Umfang wuchs mit den Abmessungen der Räume. Die Thermen waren, wie es scheint, in allen Sälen

mit Mosaikgemälden ausgelegt. Und unabsehbar ist die Reihe der in den Provinzen des Reiches sonst noch gefundenen Mosaikböden der Kaiserzeit. Keine Villa eines reichen oder hochgestellten Römers entbehrte dieses Schmuckes, mochte sie in Tibur oder Bajä, an der Donau, an Rhein oder Mosel liegen, in der Provence, in England oder Spanien, in Afrika, in Griechenland oder im Orient. In unserem Zusammenhang würde es nicht lohnen, auf einzelnes einzugehen; aber die ganze Tatsache hat nicht bloss kultur-, sondern auch kunstgeschichtliche Bedeutung.



Caracalla. Neapel.

Über die Skulptur der nachhadrianischen Kaiserzeit dürfen wir uns kurz fassen. Erste Anzeichen beginnenden Rückganges auch im Technischen machten sich schon früher bemerklich, sicher bei Hadrian, von den Antoninen an geht es entschieden bergab, im dritten Jahrhundert ist kein Halten mehr. Achtungswert bleiben immer noch die Porträts; der Kopf des Caracalla, auch er echt hellenistisch barock, verdient einen besonderen Platz als der erschöpfendste Inbegriff des Cäsaren in seiner bösesten Ausprägung. Aber mit Händen zu greifen ist der Verfall im historischen Relief, etwa an der Säule des Marc Aurel und dem Bogen des Septimius Severus; unverkennbar ist die Einbusse an künstlerischen Sinn; hier blickt wirklich der Römer durch, der von jeher mehr Verständnis für Landkarten hatte als für Landschaft. Die Zeichnung droht ins Kindliche zurückzufallen; man sehe die Leichenparade an der Antoninbasis, diese galloppierenden Reiter werden niemanden an den Parthenonfries erinnern.

Die Idealbildnerei hat in ihren sorgfältiger gearbeiteten Exemplaren begreiflicherweise ein besseres Ansehen. Der persische Mithras, durch die Legionen bis in den fernsten Westen verbreitet und durch das Volk der Sklaven in Rom eingebürgert, allmählich hoffähig und eine Macht geworden, hat viele Meissel in Bewegung gesetzt.

Im Mittelpunkt der meist geringwertigen Skulpturen dieses Kultus steht der Typus des stiertötenden Gottes; dessen Motiv, wie er das Tier mit dem Knie niederdrückt, kennen wir vom hirschbändigenden Herakles, näher noch kommt die stieropfernde Nike. Daraus war durch Änderung der Tracht in das herkömmlich Barbarische leicht ein jugendlicher Mithras zurecht gemacht, kein Wunder, wenn dem Bilde Kraft und Anmuth nicht ganz abgeht.[1])

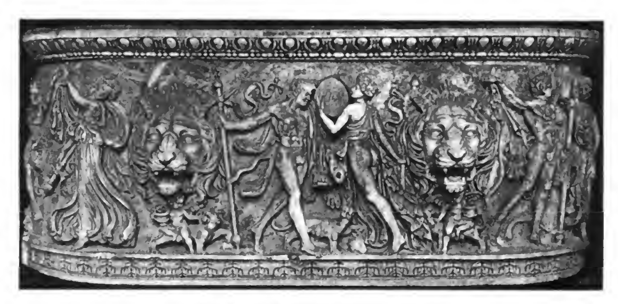


Mithras. Rom.

Unter den sepulkralen Skulpturen nimmt die Klasse der **Sarkophage** nach der grossen Zahl ihrer Denkmäler und dem mannigfachen Interesse, welches sich an ihren bildnerischen Schmuck knüpft, die erste Stelle ein. Im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung war das Beisetzen der unverbrannten Leiche wieder in Aufnahme gekommen; mit den Antoninen begann die breite Entfaltung der römischen Sarkophagbildnerei. Der Gestalt des Steinsarges wurden verschiedene Typen zu Grunde gelegt, der umstehend abgebildete noch sehr schön komponirte vatikanische Sarkophag imitiert eine metallene Badewanne, deren Tragringe von Löwenmäulern gehalten wurden. Vorherrschend war die Idee des Hauses oder Tempels, bisweilen des umsäulten, wo dann wieder, wie an jenem sidonischen praxitelischen Stils, Figuren zwischen die Säulen treten. Die grosse Masse der Sarkophage lässt die Flächen unzerlegt und benutzt sie zu figurenreichen Reliefgemälden verschiedenen Inhalts. Entweder wird der ganze Raum von einem einheitlichen Bild ausgefüllt, oder eine fortlaufende Reihe von Szenen steht unvermittelt nebeneinander. Die meisten Bilder lieferte der mythische Kreis. Nach dem oft nicht geringen Werte ihrer Erfindung müssen die Sarkophagreliefs mythischen Inhalts als Nachklänge für uns verschollener Meisterwerke überwiegend besserer Zeiten betrachtet werden. Nicht leicht ist das Sujet ganz willkürlich gewählt; immer ist ein Bezug auf den Tod gewahrt. Die rührende Dichtung von Alcestis, der Raub der Proserpina durch den Fürsten des Totenreiches, das waren Bilder, deren eigentliches Thema der Tod abgab. Mehr andeutend konnte er unter allerlei Bildern vorgestellt werden, wie

[1]) Mithras: Cumont in Roschers Lexikon II 3068.

unter dem des Schlafes; so schläft Endymion, und Selene belauscht seinen Schlaf. Da die griechische Heroenpoesie durchgängig tragisch gestimmt ist, im Sinne des Totenkultus die Erzählung der Heldenlaufbahn zu dem Ziele des heroischen Todes hinführt, so stand so ziemlich die ganze, von der Tragödie in der angedeutenden Richtung noch besonders ausgebildete Heldenpoesie zu Gebote; Meleager und die kalydonische Jagd, Hippolytus und Phädra, Achilleus, Orestes sind beliebte Gegenstände. Jedes Kampfbild eignete sich; gern wurde die Amazonenschlacht geschildert, in welcher Achill und Penthesilea die Hauptgruppe ausmachten. Nach dem Vorbild eines solchen Amazonenkampfes hat ein Späterer den Kampf des Bacchus gegen die Inder gemeisselt; die Amazonen verwandelte er in Inder, die Griechen in Satyrn. Der Triumphzug des Bacchus, überhaupt bacchische Szenen aller Art wie die an dem vatikanischen Sarkophag erinnerten an die künftigen Freuden, die man seit alters nicht müde ward, in den Grabbildern zu wiederholen.



Sarkophag mit bacchischen Szenen. Vatikan.



Prometheus den Menschen bildend. Römischer Sarkophag. Neapel.

Ein Sarkophag in Neapel stellt die Schöpfung des Menschen durch Prometheus dar. Vergleicht man dieses Relief mit dem darüber abgebildeten, so wird man einen lebhaften Eindruck von dem Rückgang der Skulptur in den Jahrhunderten der Kaiserzeit erhalten, hier ist alles Verwilderung, Verfall. Ein Gewirr von zu vielen Figuren drängt sich auf dem engen Raum, die Gestalten sind kleinlich und unschön, die Formen hart gearbeitet. Unangenehm fallen die unverarbeiteten Bohrlöcher, besonders in den Haarpartien auf; das ist eine Unart der Bildhauer gerade in unserem Zeitraum.

Eine minder umfangreiche Klasse der römischen Sarkophage griff unmittelbar in das Leben. Zwar mischte sich auch hier Allegorie und Wirklichkeit; das Wagenrennen im Zirkus, es war das grosse Fest der Römer, diente von Amoretten ausgeführt zu einem Bilde des Lebens mit seinen Gefahren und dem oft jähen Sturze. Doch liess sich der hohe Beamte auch in den Hauptphasen seiner Laufbahn verewigen, besonders gern in seinem Kriegsruhm, die Heirat durfte nicht fehlen. Natürlich wurden nicht bloss alle Szenen getreu im römischen Kostüm ausgeführt, sondern mit Porträtähnlichkeit der Hauptpersonen. Selbst in die vorbesprochenen Reliefs mythischen Inhalts wurden die Porträts hineingetragen; der Hippolytus, der Orest erhält die Züge des Verstorbenen, welcher in dem Sarge ruht. Es gab auch schlichtere Steinsärge, welche nur mit einem Medaillon verziert waren, darin die Brustbilder etwa des Verstorbenen und seiner Frau standen; andere begnügten sich mit einer eingerahmten Schrifttafel; das Medaillon oder die Schrifttafel wird dann wohl von zwei schwebenden Genien gehalten, die übrige Fläche rechts und links des Medaillons wurde geriefelt, die Riefeln in Sförmigen Schwingungen, barock.[1])

Der Barockstil hat in jenen Jahrhunderten der Kaiserzeit einen Höhepunkt erreicht, man fühlt sich versucht zu sagen er hat sich ausgetobt und erschöpft; eine Reaktion musste eintreten, eine Gestaltmüdigkeit, ein Schwinden des plastischen Sinnes bis zur Verneinung der plastischen Form. Die Folgerichtigkeit dieses geschichtlichen Prozesses versteht man auch ohne solche mitwirkende Ursachen wie die Kunstsprödigkeit des in Aufnahme kommenden Christentums in Rechnung zu ziehen.

Altchristliche Kunst.

Wie die griechischen Künstler der Isis und dem Serapis, dem Mithras und so manchem anderen Kultus mit Richtscheit und Meissel dienten, so haben sie auch den Christen ihre Kunst geschaffen. Die altchristliche Kunst ist nicht im Gegensatz zur Antike entstanden, andererseits auch nicht als deren Tochter, sondern sie war selbst Antike, eine christliche Antike neben der heidnischen; sie bildet nicht den Anfang der mittleren und neueren Kunst, sondern das Schlusskapitel der Kunst des Altertums; in der altchristlichen Kunst hat die Antike ihren Lauf vollendet. Als letzte Phase des antiken Kunstschaffens hat die altchristliche Kunst dessen Schicksal vollzogen, in ihr vollendet sich wie das unaufhaltsame Absterben des griechischen plastischen Sinnes, so auch die letzte und so hochstrebende Entwickelung der alten Baukunst.[2])

---

[1]) Sarkophage: Robert, Antike Sarkophage (im Erscheinen).

[2]) Altchristliche Kunst: Pératé, Archéol. chrétienne 1892. V. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst 1895. F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I 1896. Marucchi, Éléments d'archéol. chrét. I 1899. Venturi, Storia dell' arte italiana I 1901. — Garrucci, Storia dell' arte cristiana 1873—80. — Bullettino di archeologia cristiana 1863 folgg. Römische Quartalschrift 1887 folgg.

Voraus die Bemerkung, dass die römischen Dinge auch auf diesem Gebiete besser bekannt sind; um so grösseren Dank verdienen die Bemühungen, in das auf dem Osten lagernde Dunkel durch Aufsuchen neuen Materials Licht zu bringen.

Jesus hatte wie Sokrates ohne örtliche Bindung gewirkt, überall wo Menschen Anknüpfung boten. Die Versammlungen der nach seinem Tode neu gegründeten Gemeinschaft erfolgten im Obergeschoss (Hyperoon, Cenaculum) städtischer Miethäuser; nicht anders geschah es, wo im Reich hin und her durch die Apostel oder selbsttätig Gemeinden enstanden, es wäre denn, dass in einem der wesentlich auf ebener Erde sich ausbreitenden Privatpaläste ein Saal ihnen zur Verfügung gestellt wurde, etwa der dem Peristyl angeschlossene Ökus. Im dritten Jahrhundert, noch vor ihrer Anerkennung durch den Staat, besassen die Christen in Rom eigene Gemeindehäuser, baugeschichtlich ist's einerlei unter welcher rechtlichen Form. Für die bauliche Gestaltung lag das Vorbild des Vereinshauses (Curia, Schola) um so näher, wenn die Gemeinde, sei es de lege oder de facto als geordnete Genossenschaft existierte. Mit der Entwickelung des Christentums zum Mysterienkult konnte auch der Typ des Mysterientempels Einfluss gewinnen.[1])

Die hellenistische Welt wie sie christlich wurde, übernahm mit dem Christianismus die Verehrung des einen Gottes ohne Altar, ohne Bild, ohne Tempel. Die Gemeinde versammelte sich in ihrem Saale, man sass nach der Apsis gerichtet; der Älteste (Presbyter), der Vorstand (Episkopos), hatte als Lehrer der Gemeinde seinen Lehrstuhl (Kathedra) in der Apsis, der Gemeinde gegenüber. Das tägliche Abendmahl wurde ursprünglich gemeinschaftlich an Tischen eingenommen; früh ritualisiert bedurfte es nur mehr eines einzigen, auch beweglichen Tisches, welcher, schon um der Lehre nicht im Wege zu stehen, nach der Feier beiseite gestellt werden musste. Dies räumliche Verhältnis blieb zunächst auch unter der allmählich zur Herrschaft gelangenden neuen Auffassung des Abendmahls als einer täglichen Wiederholung der Opferung des Christus; sie vollzieht der Presbyter und Episkopos, hinfort nicht mehr bloss Vorstand und Lehrer der Gemeinde, sondern auch Opferpriester (Hiereus, Sacerdos).

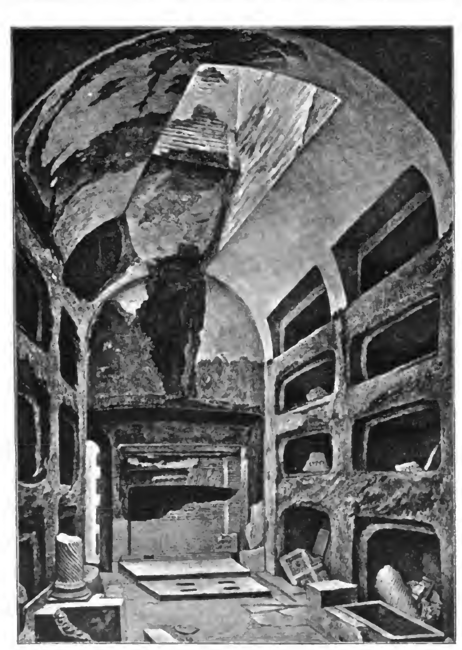
Reste frühchristlicher Gemeindehäuser sind nicht bekannt; dagegen besitzen wir aus derselben Zeit Grabanlagen, hauptsächlich in Neapel und, dort besonders reichlich, in Rom; nach dem alten Flurnamen der in neuerer Zeit zuerst wieder aufgefundenen Begräbnisstätte nennt man sie konventionell Katakomben.

Es mögen dieselben Familien gewesen sein, welche den Christen, zunächst vielleicht Sklaven und Freigelassenen ihres Hauses, Räume zu Versammlung und Mysterienfeier gewährten, die ihnen dann auch erlaubten, im Bereich der vorstädtischen Villa oder der oft ausgedehnten Area des eigenen Mausoleums an der Heerstrasse ihre unterirdischen Grabstätten anzulegen. Der Boden von Rom und der Campagna besteht aus vulkanischem Tuff verschiedener Dichtigkeit. Unter Vermeidung des Felsigen mit seinen Steinbrüchen und des Sandigen mit seinen Sandgruben hielten sich die Christen nach dem antiken Respekt vor dem Nutzbaren an das nicht verwertbare, das Bröcklige, welches leicht zu bearbeiten ist und für den Zweck doch ausreichenden Halt besitzt. Nach Beschaffenheit des welligen Geländes trieben sie in eine anstehende Wand einen Stollen, dagegen auf flachem Terrain hoben sie einen Schacht bis auf

---

[1]) Mysterientempel: Unters. auf Samothrake I 50. II 25. 29. Dörpfeld, Ath. Mitt. 1880, 87. O. Rubensohn, Mysterienheil. 1892, 183.

genügende Tiefe aus, um dort unten Kammern und Gänge auszuhauen, zuerst unter dem Grabmal und seinem Hof, dann, als die Zahl der Verstorbenen zunahm, unter dem angeschlossenen Grundstück. Doppelt und mehrfach den Boden auszunutzen, legte man die Galerien in zwei, drei bis fünf Geschossen übereinander an; Treppen vermittelten den Verkehr zwischen den Stockwerken. Endlich traten benachbarte Systeme in Verbindung und das letzte Ergebnis war das Labyrinth, welches die ganze Stadt umschliesst und das noch niemand bis zu Ende durchwandert hat.



Gruft römischer Bischöfe. (de Rossi.)
Die Architekturteile aus Marmor gehören späteren Einbauten.

In den Wänden der Kammern und Galerien barg man die unverbrannten Leichen, die Mehrzahl in schlichten Fachgräbern, deren offene Vorderseite mit einer Steinplatte luftdicht geschlossen wurde, sie trug zugleich die schlichte Grabschrift; doch heben sich früh vornehmere Gräber heraus. Längst geschah es, dass man Holz- oder Steinsärge in Wandnischen stellte; in Felsgrüften konnte man Nische und Sarg beide aus demselben gewachsenen Fels hauen, das gab dann ein Troggrab in Nische; den Trog schloss eine aufgelegte Deckplatte. War nun die Nische rundbogig geschlossen, so hiess die Form Bogengrab, Arcosolium; diese Form aber liebten die Christen. Fragt man nach dem Ursprung des Fachgrabs, so muss man beachten, dass es sich von dem im allgemeinen verwandten syrischen Schiebgrab doch unterscheidet, insofern dort das Grab senkrecht zur Wandfläche liegt, hier dagegen ihr parallel. Letzteres nun findet sich bei heidnischen

Gräbern Italiens, in Sizilien und besonders in Etrurien, nur dass die heidnischen Fachgräber offen blieben. In etruskischen Grabkammern wurden die Leichen wohl auch auf Felsbänke gelegt, und waren sie verbrannt worden, so setzte man die Asche in Gesichtsurnen auf Felssessel: ähnliche Felssessel und Felsbänke gibt es auch in christlichen Kammern, die Bänke auch als Leichenbehälter benutzt.

Unsere Abbildung gibt die Gruft römischer Bischöfe des dritten Jahrhunderts wieder. Die Bauart des ganzen Raumes und der Leichenbehälter tritt anschaulich vor Augen (es muss nur bemerkt werden, dass die im Bilde sichtbaren Reste einer Säulenarchitektur mit spiralig kannelierten Schäften und korinthischen Kapitellen, desgleichen der Lichtschacht, späteren Einbauten angehören).[1]

Stilgeschichtliches Interesse bieten weniger die sonst merkwürdigen Tiefbauarbeiten als die künstlerische Ausstattung der Katakomben, ihr Decken- und Wandschmuck. Die Verzierung hielt sich in bescheidenen Verhältnissen; sie befolgte die Grundsätze welche in der hellenistisch-römischen Wandmalerei ausgebildet worden waren, nur in einfachster Fassung. Auch hier herrschte das architektonische Prinzip, aber zurückgeführt auf ein schlichtes Schema, wie es mit wenigen roten Linien sich hinwerfen liess. Vorzüglich aber scheinen die früher geschilderten „Gartenwände" zum Vorbild gedient zu haben; wenigstens ist das im Vordergrund angegebene Gegitter aus diagonal sich kreuzenden Stäben wiederholt worden. Es sind auch mehrere gemalte Decken erhalten, welche auf das Genaueste den pompejanischen Deckenmalereien entsprechen; dieselben Ranken, dasselbe Netz von Stäben und Guirlanden mit ähnlicher figürlicher Füllung kehrt da wieder, natürlich in jedem Einzelfalle variiert. Hier und da ist mit dem ganzen Dekorationssystem auch ein Bild mit herübergenommen worden, welches dem Christen nichts sagte, oder mit der christlichen Auffassung streng genommen sich nicht vertrug, aber mit der übrigen Dekoration herübergekommen arglose Aufnahme fand. Rein ornamentale Figuren waren Vögel im Laub, Widder und Stier, Steinböcke und Panther, Delphine; um Seepferde, Greife, Tritonen, Eroten, Genien, Victorien unanstössig zu finden, bedurfte es schon der angedeuteten Arglosigkeit. In der Regel hat aber jede vorkommende Figur ihren christlichen Sinn, und man kann beobachten wie aus den heidnischen Typen die christlichen sich ausscheiden und feststellen, wie allmählich eine auf die heidnische Formenwelt gebaute christliche Typik sich entwickelt, welche danach ihre eigenen Geschicke durchleben wird. Solche Bilder, welche ihrer Form nach ja auch der bestehenden Kunst entlehnt waren, bei welchen der Christ sich aber etwas dachte, sind die Taube, das Lamm, der Fisch, der Pfau, der Hirsch, die Ernte, der „Gute Hirt". Die scheinbar auffallendste Entlehnung ist der für den Guten Hirten eintretende Orpheus unter den Tieren.

Die Idee dieser Katakombenmalerei war sepulkral und christlich, sie sprach die Hoffnungen aus, an welchen die durch die Kreuzigung verwirrten Christen sich aufgerichtet und die sie zum Auferstehungsglauben verdichtet hatten, den Sieg über den Tod, die ewige Seligkeit im himmlischen Paradies, durch den Heiland, den Soter. Der

---

[1]) Katakomben: V. Schultze, Katakomben von San Gennaro in Neapel 1877; Die Katakomben 1882 (auch die ausserrömischen). Bosio, Roma sotterranea 1631. de Rossi, Roma sotterranea 1864—77; Suppl. 1897. Kraus, Roma sotterranea [2]1879. Roller, Catacombes de Rome 1881. Armellini, Antichi cimiteri cristiani di Roma 1893. Marucchi, Guide des catacombes rom. 1900 Führer, Bayer. Ak. Abh. 1897, 673 (Syrakus). Stuhlfauth, Röm. Mitt. 1898, 275 (Malta).

Park an der Wand, die Laube an der Decke, das ist das himmlische Paradies, auch Adam und Eva fehlen nicht; da sieht man die Verstorbenen, jeder Christ war im Leben ein Heiliger, im Tode ein Seliger, in Anbetung stehend (als Oranten), um den guten Hirten, der sie dahin geführt. Dort sitzen sie, oder liegen sie beim himmlischen Mahle. Die Rettung aus dem Tod versinnlichen evangelische und alttestamentliche Bilder, Auferweckung des Lazarus, auch die Heilungen des Gichtbrüchigen, der Blinden, Noah in der Arche, Isaaks Rettung, Daniel in der Löwengrube, die Männer im feurigen Ofen. Die Jonasgeschichte ergab einen kleinen Cyklus, der doch nichts anderes aussprach als wieder Rettung und Seligkeit: Jonas vom Ketos verschlungen und wieder ausgespieen, Jonas unter der Laube. Spielte aber schon bei Todtenerweckung, Heilung und anderen bedeutenden Szenen Jesus eine Hauptrolle, zum Beispiel als Spender des Brotes und Wassers des Lebens, und ward er gelegentlich als erhöht und im Richterstuhl sitzend zu dem oder der Orans gemalt, so erscheint er endlich auch selbständig in aufkeimendem Kultus seiner Person, von Jüngern adorirt oder als Neugeborener auf dem Schosse der Mutter von den Magiern verehrt.

Zu den meisten Motiven der Katakombenmalereien lassen sich Vorbilder oder Analogieen in der heidnischen Kunst nachweisen, das fehlende wird sich mit der Zeit finden, Alles aber ist vom Geiste der griechischen Kunst geschaffen, freilich auf der Stufe ihrer Spätzeit. In niedrigem Dienst hat sich die Kunst aus dem Heidentum in das ihr zunächst so ungünstige Christentum hinübergerettet, von da aus aber die verlorene Stellung sich wieder zurückerobert.[1])

Dritte Periode. Die Kunst im Dienste der Weltreligion.

Die Jahrhunderte des christlichen Kaisertums von Konstantin bis auf Justinian werden uns in diesem Abschnitte beschäftigen. In den Beginn seiner ersten Epoche ragt die heidnische Architektur noch mit ein paar grossartigen Denkmälern hinein. Dann aber sehen wir die alte Kunst, aus deren Formenreichtum die Christengemeinde bereits in ihren drei ersten Jahrhunderten nach Bedarf geschöpft hatte, ganz in den Dienst der Weltreligion treten.

Und abermals verschiebt sich der Schwerpunkt der Welt. Konstantin erschafft eine neue Residenz, womit denn auch die Kunst in ihr griechisches Heimatland, wenn auch nicht nach Athen, zurückkehrt.

Epoche Konstantins.

Konstantin.[2])

Die Kaisergeschichte zu erzählen ist nicht dieses Ortes. Es genügt, in Erinnerung zu bringen, wie zu Anfang des vierten Jahrhunderts, nicht zum ersten oder letzten

[1]) Katakombenmalereien: Garrucci, Storia II. Wilpert, Katakombengemälde und ihre alten Kopieen 1891; Gottgeweihte Jungfrauen 1892; Malereien der Sakramentskapellen 1893; Fractio panis 1895. Heussner, Altchristliche Orpheusdarstellungen 1893. Kaufmann, Jenseitshoffnungen der Griechen und Römer 1897; Jenseitsdenkmäler 1900.

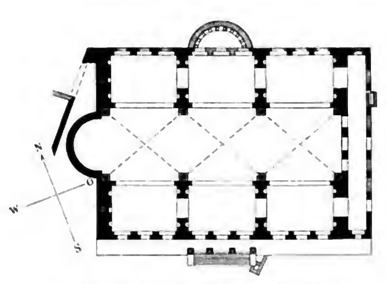
[2]) Konstantin: Benjamin bei Pauly-Wissowa IV 1013.

Male, arge Verwirrung herrschte. Eine bessere Ordnung begann sich anzubahnen, als Konstantin auf den Schauplatz trat, zunächst auf die Provinzen Gallien, Spanien und Britannien beschränkt (306); gleichzeitig erhoben die Prätorianer in Rom den Maxentius. Er hat dem Andenken an seinen frühverstorbenen Sohn Romulus eine dem Templum Sacrae Urbis vorgebaute Rotunde, sowie einen an der Via Appia errichteten Zirkus geweiht. Unter seiner Regierung aber unternahmen die römischen Architekten den in seiner Art einzigen und bewundernswerten Bau der **gewölbten Basilika** zwischen Templum Pacis und Venus- und Romatempel.



AAAA Ansätze der Kreuzgewölbe.

Basilika des Maxentius (Basilica Constantiniana). Blick in die drei nördlichen Joche.



Basilika des Maxentius. Grundriss. (K. Lange.) Die Freitreppe und die schraffierte Apsis sind spätere Anbauten.

Bis dahin hatten die Basiliken flache Holzdecken gehabt, mit Satteldach auf dem Mittelhaus, Pultdächern auf den umlaufenden Nebenschiffen. Denn dies muss als Normalplan der Basilika festgehalten werden, dass die niedrigeren Schiffe nicht bloss an den Langseiten des mittleren Hauptraumes, sondern auch an dessen Querseiten hinliefen. So lehrt es der Grundriss der Basilika von Pompeji, so ist es auch an den Kaiserbasiliken gehalten worden; nur dass diese, und zwar bereits die Basilika Julia, ebenso die Ulpia zwei Nebenschiffe ringsherum führten. Als nun beschlossen ward

zum ersten Male eine Basilika zu überwölben, so war es gegenüber den technischen Schwierigkeiten einer so bedeutenden neuen Aufgabe geboten, den Plan zu vereinfachen. Es geschah in dreierlei Weise: erstens kehrte man zum schlichteren Schema mit einfachen Nebenhallen zurück; zweitens aber verzichtete man auf die zwei Querschiffe, begnügte sich mit den Langschiffen, so dass nun erst ein im strengen Sinne dreischiffiger Grundriss entstand; drittens musste die Zahl der Stützen zum Tragen des Mitteldaches verringert, dafür aber ihre Kraft verstärkt werden, man wählte die Zahl von acht Pfeilern. So geschah es, dass man im wesentlichen auf den Baugedanken hinauskam, welcher in den grossen Mittelsälen der Kaiserthermen bereits wiederholt verwirklicht worden war; selbstredend machte der andersartige Zweck des Gebäudes mehrere Modifikationen nötig.

Im Grundrisse bemerkt man sogleich drei Unterschiede gegen die formverwandten Thermensäle. Der erste betrifft die mit Tonnen überwölbten Nebenräume; deren die Tonnen tragende Scheidewände mussten durchbrochen werden, um die jederseits drei grossen Nischen zu einem durchlaufenden Nebenschiff zu vereinigen. Zweitens musste ein Tribunal in Gestalt einer halbrunden Apsis dem oberen Ende des Mittelraumes angefügt werden. Drittens ward ein Vorhaus an die Ostseite gelegt, ein Chalcidicum, gedeckt mit einer Reihe von Kreuzgewölben.

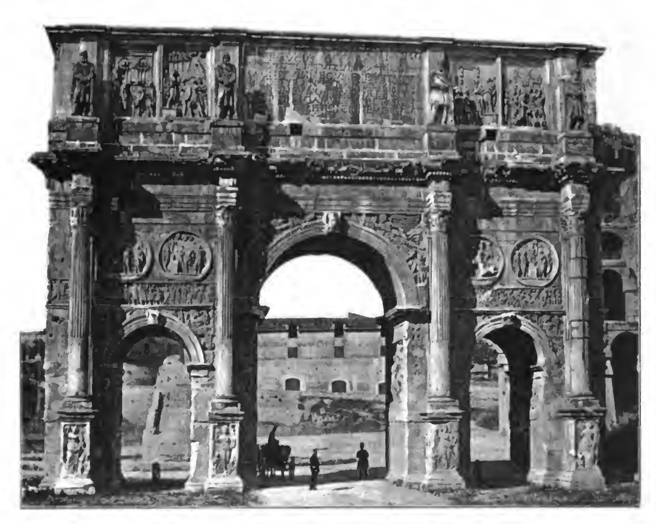
Wiederum wie in den Thermensälen gipfelte der Bau im Mittelhaus, es war 25 Meter breit. Seine Decke bestand auch hier aus drei aneinandergereihten Kreuzgewölben, deren Diagonalbogen im Grundriss punktiert angegeben sind. Die Kämpfer und Gewölbanfänger wachsen auch hier konsolenartig aus dem aufgemauerten Pfeiler, getragen von acht untergeschobenen Säulen. Während letztere längst abhanden gekommen sind, stehen jene Kämpfer (wenigstens die drei östlichen der Nordseite) noch immer aus der Wand mit den Gewölbanfängern über sich; man kann an deren Stümpfen eben noch den Ansatz zur fächerförmigen Ausbreitung erkennen. Auch dies lehrt die Abbildung, dass die Trennungswände der Tonnengewölbe sich über deren Pultdach erhoben, um den Anfängern der Kreuzgewölbe als Streben zu dienen; wer scharf zusieht, bemerkt sogar, dass diese Strebewände rundbogig durchbrochen sind, also sich der Gestalt von Strebebögen nähern.[1])

Im Jahre 312 kam es zum Entscheidungskampf zwischen Konstantin und Maxentius, welcher an der milvischen Brücke (Ponte Molle) im Tiber ertrank. So geschah es, dass Konstantin den Basilikabau weihte.

Seinem Siege galt der Ehrenbogen, welchen Senat und Volk dem Kaiser beim Amphitheatrum Flavium errichtete. Dem Ganzen liegt die Idee des dreitorigen Severusbogens zu Grunde. Es wird wohl grosse Hast und künstlerische Verarmung zugleich gewesen sein, dass man fast alle Architekturteile älteren Denkmälern entnahm, trajanischen vielleicht die Säulen, sicher das Hauptgesims (ohne die Kröpfe), die Dacierstatuen der Attika, die acht Rundbilder der Frontseiten; ein grosser Fries wurde zerstückt und an die Wände des Hauptdurchgangs und die Schmalseiten der Attika verteilt. Ein Bau des Marc Aurel gab die acht Hauptreliefs der Attika her. Neugearbeitet, im gesunkenen Stil der Zeit, wurden nur die Säulenpostamente mit den Viktorien, die Rundbögen und Zwickelfiguren, die Reliefs über und in den Nebentoren, die übrigen Skulpturen der Schmalseiten.

[1]) Romulustempel, Zirkus, Basilika: Richter, Topogr. 1901, 113. 349. 164.

Konstantin selbst vermehrte die Grossarchitektur der Hauptstadt mit einer neuen Bäderanlage; seine Thermen lagen auf dem Quirinal, wo deren Fundamente wieder gefunden worden sind. Aus diesen Thermen stammen neben anderen bedeutenden Bildwerken auch die noch heute dort stehenden kolossalen Rossebändiger.[1])



Bogen des Konstantin, von Süden gesehen. Rechts die Gewölbe des Coliseo.

Im vierten Jahrhundert war Trier zeitweilig Kaiserresidenz, daher es vor anderen Ruinenstätten des römischen Nordens Erwähnung verdient. Seine Monumente sind nicht unbedeutend. Das Amphitheater reicht in frühere Zeit zurück; es gilt als Werk trajanischer oder hadrianischer Zeit. Noch undatiert ist das bedeutendste Monument der Römerzeit, nicht bloss Triers, sondern in weiteren Kreisen, die stattliche Porta Nigra, das Doppeltor mit dreigeschossigem Aufbau. Die übrigen Baudenkmäler sind sicher späteren Ursprungs. Voran der grossartige Kaiserpalast, dessen Ruinen früher als Bäder bezeichnet wurden, bis man die wirklichen und wahrhaft kaiserlichen Bäder neuerdings in der Vorstadt St. Barbara fand. Der Ziegelbau der sogenannten Basilika entbehrt des Hauptmerkmales eines derartigen Baues, des überhöhten Mittelschiffes, ist darnach richtiger als Kurie bestimmt worden. Den Kern des Domes bildet ein

[1]) Bogen: Hülsen bei Pauly-Wissowa IV 961. Richter, Topogr. 173. Petersen, Röm. Mitt. 1890, 73. Monaci, Bull. com. 1900, 75. Thermen: Richter, Topogr. 296.

quadratischer Bau aus der Zeit Valentinians I. (364). Die ganze Moselgegend ist voll von römischen Denkmalen, besonders Villen und Grabanlagen. Eine merkwürdige Sammlung von Grabreliefs aus Neumagen enthält Darstellungen aus dem Leben an der Mosel und ihrem Weinhandel.[1])

Eine Tat von weitreichender geschichtlicher Bedeutung war die Erhebung von Byzanz zur Hauptstadt, ihre Gründung als der „neuen Roma“, eingeweiht 330, nach dem Namen ihres Schöpfers Konstantinopel genannt. Noch einmal mussten die griechischen Städte hergeben, was sie an Kunstwerken besassen, auch die Säulen und anderen Architekturteile ihrer Monumentalbauten. Kaiserlich wurde die Stadt gebaut, gross in den Verhältnissen und prunkvoll im Schmuck; die Kunst freilich war erborgt, die Baumeister und Bildner waren nicht mehr die alten und noch nicht die neuen. Neben den Mauern und Zisternen, den Foren und dem Kaiserpalast baute Konstantin auch die erste Kirche der Hagia Sophia; aber es war nur eine holzgedeckte Basilika alten Stils. Von allem ist nur ein Stumpf seiner Porphyrsäule übrig (verbrannte Säule).[2])

Unterdessen hatte das Christentum immer weitere, immer gründlichere Eroberungen gemacht, die Zeit brach an, dass es aus der Verborgenheit heraustreten durfte. Epoche machten die Toleranzedikte und die Aufnahme des Christentums unter die Staatskulte.

War die Weltreligion erst anerkannt, so verlangte sie Erfüllung ihrer baulichen Bedürfnisse, die Beschaffung grosser Versammlungsräume, nicht so sehr für den Gemeindekultus, dafür waren die alten einschiffigen Oratorien gerade das Richtige, als für die Feiern der siegreichen Kirche. In erster Reihe stehen die über den Gräbern der christlichen Heroen errichteten Triumphalkirchen, obenan die Denkmalskirchen in Jerusalem, für deren Bau Konstantin vorschrieb, dass sie alles in Schatten stellen sollten, was es in der Welt Schönes gebe: da begegnen uns sofort die Haupttypen nebeneinander, Rundbau und Langbau, die grosse Rotunde über dem heiligen Grabe und gegenüber die Auferstehungskirche als fünfschiffige Basilika. In zweiter Linie stehen die Apostelkirchen, in Rom der für Rom repräsentativen Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die Paulskirche musste des beschränkten Raumes wegen sich bescheiden, aber die Peterskirche wurde zum höchsten Ideal der römischen Basilika entwickelt. In dritter Linie darf, wenn auch nicht als Märtyrer-, so doch als Grabkirche das Kaisergrab angereiht werden, die Apostelkirche zu Konstantinopel, in Kreuzform mit zentraler Kuppel. Erhalten ist von allen konstantinischen Kirchen nur ein Rest der Auferstehungskirche und das Langhaus der Geburtskirche zu Bethlehem. Die hier mitgeteilten Grundrisse von Basiliken sollen nur als Schemata zur Veranschaulichung dessen dienen, was über diese Bauform hier zu sagen ist.[3])

Als die Aufgabe an die Architekten herantrat, grossräumige Versammlungshäuser zu schaffen, da war ihnen der Weg so klar vorgezeichnet, dass sie keinen Augenblick in Zweifel sein konnten: in der ganzen antiken Architektur gab es nur eine überdachte Bauform, welche genau diesem Zwecke diente, eine grosse Menschen-

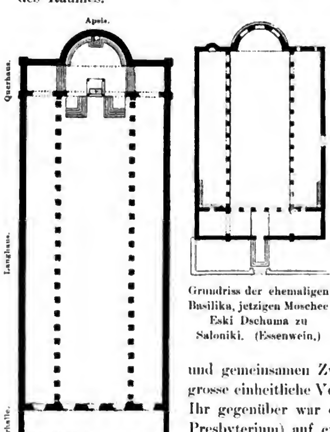
---

[1]) Trier: Sittl, Archäologie 148. Porta nigra: Gräf in Baumeisters Denkm. III 1887. Anzeiger 1897, 15.

[2]) Konstantinopel: Oberhummer bei Pauly-Wissowa IV 963. Porphyrsäule: Strzygowski, Jahrb. 1893, 242. Wasserwerke: Forchheimer und Strzygowski, Byz. Wasserbehälter 1893, 204.

[3]) Grabeskirche: Mommert, Die hl. Grabeskirche zu Jerusalem 1898. Auferstehungskirche: Strzygowski, Orient oder Rom 1901, 127. Apostelkirche: eb. 19.

menge zu fassen, das war die Basilika. Der Typus war immer ductil, immer anpassungsfähig gewesen. Wir haben deren schlichtere Grundgestalt in dem Beispiel zu Pompeji kennen gelernt und weiter gesehen, wie grossartig die Form in den Kaiserbasiliken entwickelt worden war. Endlich kombinierte die Konstantinsbasilika das Schema mit dem Gewölbebau, in dieser Tat hatte der heidnische Basilikenbau sein letztes Wort gesprochen. So glorreich die Frucht einer langen Entwickelung war, so sollte sie doch die Norm für den christlichen Basilikenbau nicht darstellen. Sie blieb ein einzigartiger Bau, und das römische Reich war nicht befähigt, solche Gebäude in der grossen Anzahl überall erstehen zu lassen, wie die Christengemeinden sie verlangten. Die christliche Basilika musste einen Schritt zurück tun und die verhältnismässig bescheidenere ältere Form der holzgedeckten zu Grunde legen; gerade durch diesen Verzicht auf Monumentalität wurde sie unbeschränkt im Wesentlichen, der Abmessung des Raumes.



Grundriss von S. Maria Maggiore. Rom. (Essenwein.)

Grundriss der ehemaligen Basilika, jetzigen Moschee Eski Dschuma zu Saloniki. (Essenwein.)

Die Basilika hat auch im christlichen Bau entschiedene Längsrichtung, sie ist ein gestreckt viereckiges Gebäude mit überhöhtem Mittelraum; aber die Verschiedenheit der Zwecke, durch welche hier und dort die Menge zusammengeführt wird, bedingt gewisse Abweichungen in der Ausbildung. Die heidnische Basilika diente als Anhang des Marktes einen Teil des Marktverkehres aufzunehmen; demgemäss bewegten sich voneinander unabhängige Gruppen in den weiten Räumen; das dem Gericht vorbehaltene Tribunal erhielt wohl eine ausgezeichnete bauliche Stelle, aber praktisch beherrschte es nicht den ganzen Raum. Dagegen die christliche Gemeinde hatte einen einzigen und gemeinsamen Zweck; sie füllte daher den Raum als eine grosse einheitliche Versammlung mit allen gemeinsamer Richtung. Ihr gegenüber war der den Priestern vorbehaltene Raum (das Presbyterium) auf erhöhter Stelle unterzubringen; ihnen diente eine im Halbkreis der Apsis herumlaufende Bank, der gegebene Platz für den Bischofsstuhl war im Fond der Apsis. Vorkommenden Falles wurde der Raum des anschliessenden Querschiffes zum Presbyterium hinzugenommen; der Tischaltar, sonst am vorderen Rand der Apsis aufgestellt, wurde dann bis an den des Querschiffs vorgeschoben. In den Triumphalkirchen kam der Tisch unmittelbar auf das Märtyrergrab zu stehen; dieses selbst blieb unberührt, aber der Baugrund des Presbyteriums wurde so tief ausgehoben, dass die Deckplatte des Grabes als Bodenplatte des Tisches dienen konnte. Noch tiefer kam der Fussboden des Langhauses zu liegen, die Vorderseite der Gruft wurde zur Erleichterung des Grabkultus freigelegt. Bischofsstuhl und Tisch waren jetzt meist aus Marmor; Marmorthrone und Marmortische standen in Fülle

zur Verfügung, man erinnere sich nur der Priestersessel im athenischen Theater und der Tische in den Atrien der pompejanischen Häuser.

Bei der Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Versammlung, welche sich äusserlich in der allen ihren Gliedern gemeinsamen Blickrichtung nach dem Presbyterium hin aussprach, und der ebenso untrennbaren Zusammengehörigkeit von Gemeinde und Priesterschaft, welche sich zu gemeinsamen Begehungen zusammenfanden, ergab sich die unausweichliche Folgerung, die den Mittelraum von Querschiff und Apsis trennende Säulenreihe wegzunehmen. Dann musste aber noch mehr geschehen: entweder musste das Querschiff ganz aufgegeben werden, so dass die Apsis unmittelbar an das Langhaus stiess — desgleichen war schon in heidnischen Basiliken vorgekommen, zuletzt in der konstantinischen — oder wenn man das Querschiff behalten wollte, so wurde nötig, es zur Höhe des Mittelschiffes auszubauen. Weil nun die Nebenschiffe niedriger waren als das Querschiff in seiner neuen Ausbildung, so musste dieses zwischen vier Wänden zu stehen kommen und wurde zu einem Querhaus. Nach der Apsis und nach dem Langhaus hin wurden die Wände des Querhauses natürlich durchbrochen. Die Apsis öffnete sich mit einem grossen Rundbogen, und eine Wiederholung desselben, ein zweiter weitgespannter Rundbogen, umrahmte den Durchblick aus dem Mittelschiff in das Querhaus und die Apsis; dies ist der immer bedeutend wirkende später sog. Triumphbogen. In konsequeter Durchführung der Tendenz wurde das vordere Querschiff, sofern es nicht speziellen Zwecken vorbehalten blieb, unterdrückt.

Der besondere Zweck, welcher die Beibehaltung des vorderen Querschiffes begründen konnte, war der, für gewisse Klassen von Personen einen getrennten Aufenthaltsraum zu schaffen, nämlich für solche, welche an den gemeinsamen Handlungen nicht vollen Anteil nahmen, Katechumenen, Büsser und Fremde; ein solcher Vorraum hiess Narthex. Wiederum machte sich ein Bedürfnis räumlicher Sonderung in anderer Richtung geltend: um die Geschlechter zu trennen, wies man den Männern die eine, den Frauen die andere Seite der Kirche zu; oder man errichtete in den Nebenschiffen Emporen für den weiblichen Teil der Gemeinde. Narthex und Emporen eignen vorwiegend den morgenländischen Basiliken.

Die christliche Basilika gestaltete sich somit zu einem dreischiffigen Langhaus mit einem Querhaus und der Apsis dahinter. Vor die Front legte sich, dem Chalcidicum der heidnischen Basilika entsprechend, eine mehrsäulige Vorhalle. Der Vorhof mit einem Brunnen in der Mitte, dem Cantharus, wurde peristyl angelegt; man nannte ihn Atrium, und das ist die einzige Reminiszenz an das Wohnhaus. So war das Wort *atrium* entwertet worden; einst das ganze Haus bedeutend, war es zur Bezeichnung des Vorhauses geworden und nun zu dem des Vorhofs.[1])

Zentralbauten auf eine leichtere Art zu überwölben, legte man sie, wie wir uns erinnern, polygonal an. So ward unter Konstantin die grosse Hauptkirche zu Antiochia als Oktogon gebaut. Hieran lernen wir eine neue Art Gewölbe kennen,

---

[1]) Christliche Basilika: Konrad Lange, Haus und Halle 1885, 270. Mau bei Pauly-Wissowa III 95. Essenwein, Christl. Kirchenbau 1886. Armellini, Chiese di Roma [2]1891. Crostarosa, Basiliche christiane 1892. Puchstein, Jahrbuch 1892, 12. Dehio und Bezold, Baukunst des Abendlandes 1892. Grisar, Geschichte Roms I 1901, 338. V. Schultze, Archäologie 1895, 37. F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I 1896, 257. Holtzinger, Altchristl. und byzant. Baukunst [2]1899.

welches zwar keine reine Kuppel, keine Halbkugel ergab, aber auf dem Polygon leicht zu errichten war, weil seinem Grundriss am gemässesten: von den acht Polygonseiten und unmittelbar vom oberen Abschluss der geraden Wände wölbten sich ebensoviele Kappen nach dem Scheitel hin. Ein zweigeschossiger Nischenkranz umschloss das Polygon; mit stützenden Exedren war bereits die „Minerva Medica" umgeben.

Rundbauten mit Kuppeldeckung müssen seit dem Pantheon viele entstanden sein, in Bad- und in Grabanlagen, alle wesentlich nach den Prinzipien, welche in der grossen Rotunde des Agrippa festgestellt worden waren; Ausnahmen hinsichtlich der Verwendung scheinen nur das Pantheon selbst und der „Juppitertempel" zu Spalato zu bilden. Was ersteres betrifft, so ist es baulich und vor allem baugeschichtlich als Bestandteil der Thermen entstanden und nimmt in dem Gesamtplan dieselbe Stelle ein wie die Rotunde der Caracallathermen; damit verträgt sich die Tatsache, dass das Pantheon von Anfang an als Tempel gedacht und mit den hinter ihm liegenden Thermen durch keine Tür verbunden war. Was aber die Rotunde, oder wenn man den Aussenbau berücksichtigt, das Oktogon zu Spalato betrifft, so ist seine Bestimmung keineswegs ausgemacht; man hat in dem Bau auch das Grabmal des Kaisers vermutet.

Wie dem auch sei, es scheint kein Zufall zu sein, wenn die älterchristlichen Rotunden analogen Zwecken dienen, wenn sie als Tauf- und Grabkapellen auftreten; gedanklich und baulich gingen diese beiden ineinander über. Soweit der Monumentalbestand erlaubt, der Sache nachzukommen, lässt sich erkennen, dass auch die christlichen Rundhäuser eben jene Prinzipien befolgten, und wo sie weitergehen, mindestens im Geiste der alten Baukunst, wahrscheinlich auch unter Anlehnung an jetzt verlorene Vorbilder oder wenigstens Vorarbeiten zu Werke gingen.



S. Constanza bei Rom. Innenansicht.

Dass die Baptisterien mit dem Namen auch die Form aus dem heidnischen Bäderbau herübergenommen haben, dürfte festzuhalten sein. Ein altchristliches Baptisterium, welches seine ursprüngliche Gestalt soweit bewahrt hätte, dass es als zuverlässige Überlieferung gelten könnte, steht uns leider nicht zu Gebote. Etwas günstiger liegen die Verhältnisse in Ansehung der Grabkapellen. Vor Porta Maggiore liegt die Ruine „Torre pignattara“, einst die Grabkapelle der Helena, eine Rotunde ganz im alten Stil, mit den acht nach innen gewandten Nischen, abwechselnd halbrund und viereckig.

Bedeutender aber war der Rotundentypus entwickelt in der Grabkirche zu Jerusalem und den ihr verwandten, wo nicht von ihr abgeleiteten Maussoleen, wie Santa Kostanza zu Rom, Grab einer Tochter Konstantins, ursprünglich übrigens mit zentralem Bassin. Statt des früheren Nischenkranzes läuft ein Umgang um den Hauptraum, und die Zentralkuppel ruht nicht auf Pfeilern, sondern auf einem Kranz gekuppelter Säulen, welche durch Rundbogen verbunden sind; das ist also auch ein Fall von Bögen, welche auf Säulen stehen. Diesmal war die Einschaltung eines Kämpfers unumgänglich, um die Säulenpaare zu verbinden; denn das auf jedes Säulenpaar gelegte Gebälk ist zur Bedeutung eines Kämpfers zurückgeführt, aber es erfüllt dabei noch einmal die ursprüngliche Bestimmung speziell des Architravs, über Säulen hinweggelegt sie zur Einheit zu verbinden. Da unsere Abbildung vom Umgang aus aufgenommen ist, so können wir nicht die ganze Kuppel sehen, bloss ihr Aufsteigendes; wir bemerken die Fenster in demselben, hier ist also das Prinzip der basilikalen Anlage, Überhöhung des Mittelraums behufs Gewinnung von Fensterwänden zur Erleuchtung des Innern, auf die Rotunde übertragen. Unterhalb der Fenster legt sich das ringförmige Pultdach des Umganges an und von ihm geschützt dessen gewölbte Decke; es hat die Form eines ebenfalls ringförmigen Tonnengewölbes und dient, wenn es auch nicht bis zur Kuppel selbst hinanreicht, der so leicht auf die Säulenpaare gestellten Rotunde zum festen Widerhalt. Verwandter Anlage, aber späterer Bauart und ursprünglich zum Baptisterium bestimmt, ist S. Maria Rotonda zu Nocera.

Die christliche Kunst schien sich im Totenkultus zu erschöpfen; in den Katakomben, in denen wir die Triumphalbasiliken erstehen sahen, breitete sich der Märtyrerkult immer weiter aus, Papst Damasus richtete die „historischen Krypten“ zum Besuch der Pilger her und versah sie mit metrischen Inschriften, die nach den Vorschriften des auch sonst bekannten Kalligraphen Furius Dionysius Filocalus in Marmortafeln eingehauen wurden.[1])

Flachdekoration ward das Kennzeichen der Zeiten, die Reaktion gegen den Rausch des Barockstils; eine längst vorhandene reine Flächenverzierung kam in immer wachsende Geltung, nicht die Malerei, denn diese konnte den Ansprüchen nicht genügen, welche in Beziehung auf Prunk und Monumentalität gemacht wurden, Mosaik musste in die Lücke treten.

Das Mosaikgemälde lernten wir zuerst als Fussbodenschmuck kennen; in der hellenistischen Zeit erlebte es seine erste Blüte, in der römischen Kaiserzeit die zweite. Letztere dauerte vom zweiten bis in das vierte Jahrhundert; in diesem drang sie auch in die Katakomben ein. Aus dem Steinmosaik aber hatte sich eine anspruchsvollere Spezialität, das Glasmosaik, herausgehoben, welches bereits früher bekannt, im ersten

[1]) Damasus: Jülicher bei Pauly-Wissowa IV 2048. Filocalus: Strzygowski, Kalenderbilder 1888.

Jahrhundert der Kaiserzeit seine Stellung nahm als spezifischer Schmuck der Nymphäen und Thermengewölbe. Doch sind aus so früher Zeit keine Reste vorhanden; seine Blüte erlebte diese Art Musivwerk erst in den Jahrhunderten des christlichen Kaiserreichs von Konstantin bis Justinian.

Einem jeden Kunstzweige ist zu gönnen, dass ihm einmal seine Zeit komme, in welcher er, von den Umständen begünstigt, aus der bescheidenen Stelle seines Ursprungs sich erheben, uneingeschränkt sich ausbreiten und selbst eine Art Führung im Kunstschaffen übernehmen darf. So also hatte sich das Mosaik vom Fussboden an die Wölbdecken und Wände emporgeschwungen und wirklich die leitende Stellung eingenommen, welche bisher der Freskomalerei und Skulptur zugekommen war.

Monumentalität und Pracht sind Eigenschaften, welche dem Glasmosaik nicht bestritten werden können, jedoch die Kunst hat durch die Herrschaft des Mosaik nicht gewonnen. Während in Skulptur und Plastik, Fresko- und Tafelmalerei die Hand des Künstlers das beste tut und unmittelbar aus dem Bilde zu uns spricht, so ist das Mosaikgemälde immer nur handwerksmässige Wiedergabe, nicht eigentlich Original. Und mag die Auswahl der farbigen Glasstifte noch so reich sein, mögen die Nuancen sich noch so fein abstufen, der Stoff bleibt immer hart, das Gemälde kalt, die Kunst muss versteinern, der letzte Rest von Leben, welcher noch übrig war, muss erstarren.

Wir wissen nicht, ob das Glasmosaik sich vorher auf Thermengewölbe und Nymphäen beschränkt hatte; die Art, wie es in Konstantins Zeit auftritt, nötigt nicht, eine erhebliche Anwendung in anderen Bauwerken vorauszusetzen. Santa Costanza eröffnet die Reihe; das Kuppelmosaik setzte ein Bassin voraus und setzt an die Nillandschaften erinnernd das Motiv fort: vorn Wasser mit angelnden Putten, am Ufer werden biblische Gruppen sichtbar, auf Felsklippen stehen Karyatiden, von welchen Ranken emporgehen. Erhalten sind nur die Mosaiken der Umgangsgewölbe, im klassischen Geiste behandeln sie die Wölbung als kassettierte Decke und abwechselnd als Weinlaube, darin Putten Lese halten, ähnlich wie am Sarkophag der Konstantia. Das Baptisterium des Lateran soll teilweise noch von konstantinischer Gründung herrühren; die ältesten Mosaiken bestehen aus Ranken mit eingestreuten christlichen Symbolen.

In den Basiliken ergriff das Mosaik zuerst von der Apsis Besitz, von da aus griff es dann auf die Triumphbogen über, zuletzt auch auf die Langwände und die Fassade. Wie weit hierin die Petersbasilika bereits in der konstantinischen Zeit ging, lässt sich nicht mehr feststellen.[1])

Wird nun nach der Skulptur in Konstantins Zeit gefragt, so haben wir zurückzuverweisen auf dasjenige, was gelegentlich des Triumphbogens und seines Reliefschmuckes gesagt werden musste. Ein trauriges Bild war es, welches sich uns bot; der erborgte Schmuck hatte nur die Wirkung, das Unzureichende der eigenen Leistung doppelt scharf heraustreten zu lassen. Damit stimmt, was in Rom und sonst von Bildern des Kaisers erhalten ist; nichts mehr von dem Leben und Ausdruck eines Caracallakopfes, starr sind Kopf und Augen geradeaus gerichtet, auch hier die Verarmung in Zeichnung und Meisselarbeit. Die Tyche von Konstantinopel wurde gewonnen, indem man eine Kybele in eine Orans umarbeitete.

---

[1]) Mosaik: Ciampini, Vetera monimenta 1690. Garrucci, Storia IV. de Rossi, Musaici antichi cristiani 1900. F. X. Kraus, Geschichte I 399.



Altchristlicher Sarkophag. Lateran.



„Guter Hirt". Lateran.

Christliche Skulptur hat sich schon in der Vorepoche zu regen begonnen, Rundbilder indessen kommen kaum vor, das einzige ist der Bischof Hippolytos im Typus eines Philosophen oder Rhetor, leider nur zur unteren Hälfte erhalten. Die Statuetten des guten Hirten sind dekorativ, Pfeilerfiguren, wie auch Konstantin öffentliche Brunnen in Konstantinopel mit Nischenfiguren des guten Hirten, abwechselnd mit solchen des Orpheus, schmücken liess. Der junge Hirt hat jetzt lange Locken, während er in den Katakombengemälden kurzes Haar trug, also ein zweiter Typus, der auch den Sarkophagen eignet. Niemand aber wird behaupten wollen, dass etwa der zu dem blökenden Lamm freundlich gehobene Blick unseres Hirten eine Empfindung ausdrücke, welche den Griechen fremd und in griechischer Kunst unerhört gewesen sei; um so besser, wenn der christliche Bildhauer Vorbilder fand, in Anlehnung daran die Idee des „guten Hirten" so schön auszudrücken, wie er es getan hat. Christliche Sarkophage kamen auch schon früher vor, doch mehr vereinzelt, die Blüte dieses Kunstzweiges fällt in das vierte Jahrhundert; ihre künstlerische Ent-

wickelung verläuft gleich der der ganzen spätantiken Kunst in absteigender Linie. In Aufbau und Verzierungsweise schliessen sich die christlichen den heidnischen Sarkophagen auf das Engste an; die einfacheren mit ihren Schrifttäfelchen und geschwungenen Rillen, die reicheren mit ihren Säulenreihen und eingestellten Figuren oder auch dem dichtgedrängten figürlichen Schmuck allein; auch Porträtmedaillons fehlen nicht. Die dargestellten Geschichten sind an den Sarkophagen wie an den späteren Katakombenmalereien zwar noch sinnbildlich zu verstehen, als hinweisend auf die Erlösung aus dem Tod, doch beginnen sie einen mehr erzählenden Ton anzuschlagen, dies in Zusammenhang mit der immer entschiedeneren Umbildung der christlichen Religiosität im Sinne des den Griechen gewohnten Personenkultus; unter Einwirkung des diokletianischen Hofzermoniells aber wird der erhöhte Christus als in kaiserlicher Majestät thronend aufgefasst. Die Forschung sucht die Sarkophage zu klassifizieren und Werkstätten zu unterscheiden, kleinasiatische, römische, gallische, unter den römischen eine „vatikanische" und eine „kallistische"; die kleinasiatischen und die vatikanischen Sarkophage sind gesäult. Sarkophage aus ägyptischem Porphyr, in Ägypten selbst, in Konstantinopel und Rom vorkommend, alle aus derselben jetzt in Ägypten gesuchten Werkstätte stammend, in Konstantinopel wahrscheinlich, in Rom sicher für Mitglieder der kaiserlichen Familie verwendet, doch wohl der Kostbarkeit und Monumentalität wegen für diesen Zweck bevorzugt, sind ehrwürdig als Denkmäler einer in ihrer Weise grossen Zeit. Am Sarkophag der Helena sind Reiter dargestellt, welche die Basis der *Columna Antonini* in Erinnerung bringen, an demjenigen der Konstantia wie auch dem konstantinopolitaner Exemplar Amoretten in der Weinlese, von grossen Ranken umwunden. Man bemerkt, dass hier anmutige Motive aus guter griechischer Zeit zur Verwendung kamen; aber man gewahrt auch, dass der vollkommenen Wiedergabe nicht bloss die gesunkene Kunst hinderlich war, sondern auch die Härte des Materials. Daher erklärt sich die unaufgelöste wulstige Form der Ranken, die doch ganz duftig gemeint waren.[1])



Porphyrsarkophag der Constantia. Vatikan.

---

[1]) Constantin: Helbig, Führer I n. 551. Seite 504. Vassits, Röm. Mitt. 1901, 50. Riegl, Strena Helbig. 250 Spätrömische Porträtskulptur. Tyche: Amelung, Röm. Mitt. 1899, 8. Christliche Skulptur: Joh. Ficker, Altchristl. Bildwerke im christl. Museum des Lateran 1890. Garrucci,

Mit seiner Erhebung zur Würde einer Reichshauptstadt übernahm Byzanz eine führende Stelle, hiermit begann, was die byzantinische Kultur und Kunst genannt werden darf, zunächst allerdings in deren erster, antiker, vom mittelalterlichen Byzantinismus wohl zu unterscheidenden frühbyzantinischen Phase. Im ganzen betrachtet arbeitete die frühbyzantinische Kunst an der Gesamtaufgabe der Antike weiter, die Entwickelung setzte sich ununterbrochen fort; wohl mögen die etwaigen Einwirkungen des spezifischen Römercharakters auf die bisherige, im Grunde doch griechische Kaiserkunst dort am Bosporus allmählich zurückgetreten und mag das ostgriechische Wesen, soweit es eigenartig war, an die Stelle getreten sein. Nachweise ostgriechischer Denkmäler und ostgriechischer Werkstätten werden bei der Seltenheit jener und der Verschollenheit dieser doppelten Dank verdienen, und es wird lehrreich sein, in gleichen Zeiten verschiedene Abwandlungen des spätantiken Stiles in Ost und West kennen zu lernen. Wenn aber ägyptische Arbeiten, nicht bloss die Porphyrsarkophage, ein Wiedererwachen des urägyptischen Geistes bekunden, so wird man, mag ihr ästhetischer Wert noch so gering sein, an der nationalen Regung sich sogar erfreuen können, aber man wird den erschöpfenderen Nachweis der Tragweite solcher Regungen abwarten und vorderhand an der Auffassung festhalten dürfen, dass im Gewebe der spätantiken Kunst der Einschlag wohl einmal ägyptisch, die Kette aber doch immer griechisch ist.[1])



Sarkophag des heiligen Reginald zu Ravenna.

Storia IV. Schultze, Archäologie 245. Kraus, Geschichte I 225. Gute Hirt: Strzygowski, Römische Quartalschrift 1890, 97. Kleinasiatisch: Strzygowski, Orient oder Rom 40 Taf. 2. Porphyr: Helbig, Führer n. 322. 326. Strzygowski, Orient oder Rom 75.

[1]) Frühbyzantinische Frage: F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I 538. Strzygowski, Byzantinische Zeitschrift 1892, 61 Die byzantinische Kunst; Orient oder Rom 1901. Crowfoot, Annual Brit. School 1897—98, 79. Ägyptisch: Strzygowski in Lehmanns Beiträgen zur alten Geschichte II 1902, 105.

Ravenna.

Theodosius (379) hat uns ein Denkmal seiner Herrschaft im Osten hinterlassen, die Porta aurea zu Konstantinopel, erbaut als das grösste, aber auch formärmste Triumphtor des Altertums; fast einziger Schmuck sind die Pilasterkapitelle, korinthisch, aber unplastisch, flach, wie aus Karton geschnitten. Von der auf seinem Forum errichteten Säule in der Art der trajanischen sind nur Zeichnungen vorhanden. In Rom wurde in seiner Zeit die Paulskirche vor den Mauern neu und auf grossem Plan fünfschiffig gebaut.



Baptisterium San Giovanni in fonte zu Ravenna. Diagonale Innenansicht.

Zum letzten Male hat Theodosius das ganze Reich in seiner Hand vereinigt. Nach ihm zerfiel es in seine zwei Hälften, den Westen und den Osten; deren Herrscher hiessen seine zwei Söhne, Honorius und Arkadius. Residenz des Ostreiches war Konstantinopel; vom Westen abgelöst wird das byzantinische Kaisertum begonnen haben seine Eigenart freier zu entwickeln. Von Arkadius' Säule ist ein Rest erhalten (Awret tasch) und eine Zeichnung. Die Hauptkapitellform des fünften Jahrhundert wurde unter Theodosius II. ausgeprägt, ein Kompositkapitell.[1])

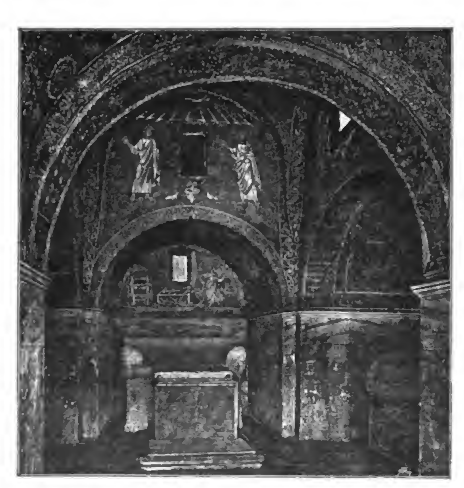
Honorius residierte nicht in Rom, sondern erst in Mailand, dann in Ravenna,

[1]) Porta aurea: Strzygowski, Jahrbuch 1893, 1. Säule: eb. 242. S. Paolo fuori: Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I 324. Arkadiussäule: Geffroy, Mon. Piot 1895, 99 Taf. 10. Theodosius II.: Strzygowski, Wasserbehälter 205; Jahrbuch 1893, 27. Laurent, Bull. hell. 1899, 206.

in den verwaisten Kaiserpalast auf dem Palatin aber zog der römische Bischof ein. Ravenna ward berufen ein reichliches Jahrhundert hindurch unter den Städten Italiens eine ausgezeichnete Stellung einzunehmen; in drei Akten spielte seine Geschichte ab, den ersten füllt seine Kaiserzeit aus.

Honorius' Schwester Galla Placidia führte die Regentschaft für den unmündigen Valentinian III. (425). Aus der Zahl der Kirchen dieser Zeit nennen wir nur zwei Kuppelbauten, die aus einem Thermensaal hergestellte Taufkirche S. Giovanni in fonte (425) und die Grabkapelle der Galla Placidia; sie hat sich dieselbe bei Lebzeiten gebaut und starb 450.

San Giovanni in fonte ist ein Oktogon, welches das ebenfalls achteckig angelegte Taufbecken umschliesst. Im Untergeschoss sind den vier Eckseiten — wir denken uns das Achteck durch Abschneiden der vier Ecken eines Quadrats entstanden — halbrunde Nischen angeschlossen, welche also gewissermassen das zu Grunde liegende ideelle Viereck wiederherstellen; unsere diagonal aufgenommene Abbildung lässt gerade in eine solche Nische blicken, in der ein Altar steht. In die Ecken des Polygons sind Säulen gestellt, welche dekorative Bögen tragen; ein ähnliches System von Ecksäulen und Bögen wiederholt sich im Obergeschoss, wo dann die grossen Zwickel sich vorwölben, um die Polygonwinkel auszurunden und zur Kuppel zusammenzuschliessen.



Maussoleum der Galla Placidia (auch S. Nazario e Celso). Innenansicht.

Den bogentragenden Wandsäulen sehen wir Kämpfer aufgesetzt; von deren Ursprung aus Gebälkkröpfen gaben uns die Caracallathermen Anlass zu reden, auch von ihrer beginnenden Verkümmerung am Palast zu Spalato; die ist hier nun ans Ziel gekommen, nämlich zu der hinfort bleibenden Form der gestutzten und gestürzten Pyramide, nach Umständen auf oblonger Basis.

Das Maussoleum der Galla Placidia (auch San Nazario e Celso) zeichnet im Grundriss ein lateinisches Kreuz, mit anderen Worten die Kapelle besteht aus

einem mittleren Viereck, dessen vier Seiten sich nach Nebenräumen von mässiger Tiefe öffnen; in denselben stehen die Steinsärge. Das innere Viereck ist überhöht und von einer Hängekuppel überdeckt, jenem gelegentlich der Caracallathermen besprochenen, noch ungenügenden Versuch, ein Viereck unter Kuppel zu bringen.[1])

Den Höhepunkt seiner Bedeutung erlangte Ravenna im zweiten Akte, seiner Ostgotenzeit, und unter der Regierung des sagenberühmten Königs Theoderich von Ravenna und Verona (Dietrich von Bern, 493); seinem Hof gaben die ausgezeichnetsten Männer des Jahrhunderts, wie Cassiodor und Boëtius, erhöhte geistige Bedeutung. Von seinem Palast sind Reste in Ravenna erhalten. Wichtigster Kirchenbau seiner Zeit war die Basilika S. Martinus in coelo aureo (später erhielt sie den Titel S. Apollinare nuovo), sodann das arianische Baptisterium (S. Maria in Cosmedin). Theoderich starb 526; seinen Sarkophag umschloss ein merkwürdiges Maussoleum (jetzt S. Maria della Rotunda).

Das Maussoleum des Theoderich tritt eigenartig allen italischen Wölbbauten gegenüber, es ist reiner Quaderbau, in ganz anderem Sinne monumental als die Backsteingewölbe; doch erinnert der ganze Formgedanke, ein mehrstöckiges Polygon mit Kuppel, an die gewohnten Grabrotunden. Äusserlich erscheint der Bau als Zehneck; doch entsprach dem nicht das Innere. Im Unterbau war wieder ein Raum in Kreuzform ausgespart, insofern anklingend an das Grabmal der Galla Placidia. Das Hauptgeschoss, innen ein Rundhaus, umgab ein nur in Resten erhaltener Portikus, dessen gewölbte Decke von gekuppelten Säulen getragen wurde; wir erinnern uns letzterer Form vom Grabmal der Konstantia her. Die Eierstäbe, welche das Hauptgesims und die Simse der rings angebrachten Mauerblenden schmücken, in der Grundform unverkennbar, sind barbarisch stilisiert. Am mächtigsten aber spricht sich das fremde, germanische Element in der monolithen Steinkuppel aus.[2])

Epoche Justinians.

Bereits mit Theoderich traten wir in das sechste Jahrhundert ein, sein Maussoleum war gleichzeitig den Meisterwerken der Baukunst, welche als die Monumente der Epoche Kaiser Justinians (527), und zugleich als Marksteine der Zeiten, den grossen Denkmälern der klassischen Architektur sich anreihen sollten. In Ravenna erhoben sich ausser jenem Königsgrabe unter Leitung des Julianus Argentarius zwei wichtige Kirchengebäude, der Zentralbau von San Vitale (526) und die Basilika San Apollinare in Classe (534), beide noch in der Ostgotenzeit, welche erst nach den Erfolgen des Narses vom byzantinischen Exarchat abgelöst wurde. In Konstantinopel aber begann Justinian gleich nach seinem Regierungsantritt den Bau von S. Sergius und Bacchus. Als sodann die alte Sophienkirche abgebrannt war, liess er sie nach neuen Plänen wieder aufführen (532). Baumeister waren Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles. Freilich warf das Erdbeben von 558 die Kuppel zu Boden; aber der Neffe des Isidoros baute sie neu auf und sie steht noch heute.[3])

[1]) Taufkirche und Maussoleum: Kraus, Geschichte I 355. 356. Kämpfer: Laurent, Bull. hell. 1899, 214.

[2]) S. Martin: F. X. Kraus, Geschichte I 331. Baptisterium u. Maussoleum: eb. 355.

[3]) Apollinaris, Vitalis, Sergius und Bacchus, Sophia: F. X. Kraus, Geschichte I 332. 358. 361. 552. Anthemios: Hultsch bei Pauly-Wissowa I 2368.

Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Diagonale Innenansicht.

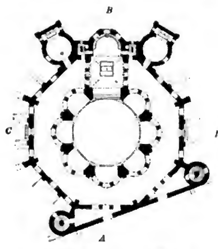


Basilika S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Turm und Vorhaus sind jünger.

Architektur.

San Apollinare in Classe, eine dreischiffige Basilika mit offen gelassener Holzdecke. In der Oberwand sieht man die Fensterpaare verteilt, welche das Mittelschiff erleuchten. Arkaden trennen die Schiffe. Die Säulen stehen auf niedrigen Postamenten, deren Flächen umrahmt sind; glatte Schafte tragen Kompositkapitelle, auf deren Deckplatte der schliche Kämpfer steht; an und über den Arkaden entfaltet sich Mosaikschmuck, an den Untersichten der Bögen, in den Zwickeln über den Säulen. Eine breite Freitreppe führt zur Apsis hinauf, welche, durch den Triumphbogen eingeleitet und von einigen seitlich angebrachten Fenstern erhellt, ganz mit Mosaik ausgekleidet ist. Den Aussenbau der Basilika bedingt selbstverständlich die Anlage des Innern. Dem hohen Mittelhaus lehnt sich an jeder Langseite das Nebenschiff an, von einem Pultdach bedeckt, wie das Mittelhaus von einem Satteldach. Die Giebelmauern sind etwas über die Dachfläche erhöht, das Giebeldreieck aber ist auf keine Weise architektonisch ausgezeichnet, nicht einmal von der übrigen Frontmauer abgegliedert. Die Flächen der Langwände, sowohl der Nebenschiffe wie der Oberwand des Mittelhauses, verzieren Blendarkaden, welche jeder architektonischen Durchbildung entbehren. Das Vorhaus und der runde Turm neben der Kirche sind späteren Ursprungs.

Nachdem wir an San Apollinare in Classe zum erstenmal Gelegenheit genommen haben, von einer Basilika Anschauung zu gewinnen, sei auch noch eine Bemerkung wiederholt, welche seit langem bezüglich aller christlichen Basiliken gemacht zu werden pflegt. Man findet die Leichtigkeit ihres Baues auffallend und bewundert die Kühnheit, welche auf so leichte Stützen so hohe Wände setzte. Es wird nicht überflüssig sein, einschränkend darauf aufmerksam zu machen, dass auch die klassischen Nutzbauten — um diese Kategorie handelt es sich bei den Basiliken als Gattung — nicht auf Monumentalität berechnet waren, daher auch sich ebenso vergänglich gezeigt haben wie die meisten altchristlichen Basiliken.



A B Hauptaxe. *C D* Queraxe.
San Vitale zu Ravenna. Grundriss.
(Essenwein.)

San Vitale ist nach dem Vorbild des konstantinischen Oktogons zu Antiochia im Achteck gebaut. Die Vorhalle (welche in unserem Grundrisse nur unvollständig wiedergegeben ist) legt sich in abnormer Weise schräg vor; derselben folgen die zwei Türme, indem sie an den zwei hinteren Ecken der Vorhalle stehen. Aus letzterer führen zwei Türen in das Innere; wir ignorieren die rechts liegende Tür und treten durch die in der Hauptaxe des Gebäudes liegende ein (im Grundriss bei *A*).

San Vitale ist ein Zentralbau mit basilikaler Ausbildung. Schon die aus der Polarität von Tür und Bischofsitz sich ergebende, wenn man so sagen darf, praktische Längsrichtung (in der Linie *A B*) ist basilikal; die Apsis steht der Tür gegenüber, der ihm vorliegende Teil des achtseitigen Umgangs vertritt das Querhaus, dient als Presbyterium und Altarraum. Auch der Mittelraum ist achtseitig, der Aussenmauer konzentrisch eingezeichnet. An den acht Ecken stehen kräftige Pfeiler, durch Rundbogen verbunden. Die Polygonseiten zwischen den Pfeilern sind offen, halbrunde



S. Vitale zu Ravenna. Diagonale Innenansicht mit dem Blick in das Presbyterium und die Apsis

Nischen, Exedren, lehnen sich an; aber auch deren Wände öffnen sich, in zwei Geschossen entsprechend den zwei Geschossen des Umgangs, jedes mit einer im Halbrund gestellten zweisäuligen Arkade. Nur an der Stelle des Presbyteriums sind Exedra und Empore ausgefallen; das Erdgeschoss des Umgangs wird durch eine zweisäulige Arkade, die Empore ebenso, aber mit vorgelegtem Balkon, gegen das Presbyterium abgeschlossen; denn letzteres besitzt, ähnlich dem Querhaus der Basilika, die unverkürzte Höhe des Hauptraumes.

Den Übergang vom inneren Achteck zum eingeschriebenen Grundkreis der Kuppel vermitteln kleine Nischengewölbe (jetzt unkenntlich). Im Aufsteigenden der Kuppel sind acht Fenster angebracht. Die Mauer des Oktogons steigt senkrecht noch erheblich höher als diese auch sie durchbrechenden Fenster, verdeckt und umklammert die hineingebaute, aus Töpfen leicht konstruierte Kuppel. Das System der acht tragenden Pfeiler bekommt Widerhalt durch die angelehnten Exedren, welche ihrerseits durch den zweigeschossigen Umgang gesichert werden. Der Umgang selbst ist mit verschobenen Kreuzgewölben gedeckt; Kreuzgewölbe sind ihrer Flachheit wegen überall am Platz, wo, wie hier wegen der Emporen, kein Raum für höher gezogene Kuppelgewölbe bleibt. Übrigens wird das Presbyterium auch von einem Kreuzgewölbe überspannt.

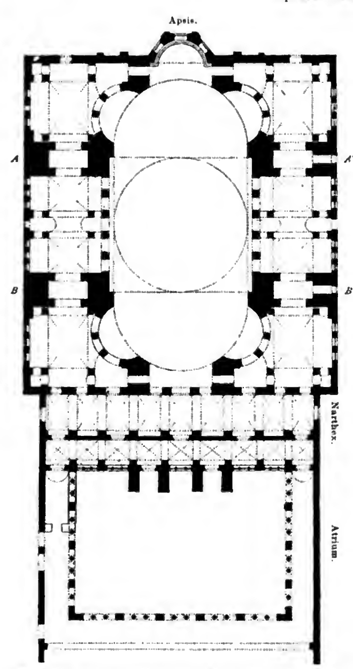
Nunmehr wenden wir uns zu den Kuppelbauten Konstantinopels.

Wie San Vitale, so setzt auch die „kleine Sophienkirche", Sergius und Bacchus geweiht, ihre Kuppel auf das Achteck. Es kehren die acht Hauptpfeiler in den Ecken des Oktogons wieder und die von Pfeiler zu Pfeiler gespannten Rundbogen. Auch die Exedren kehren wieder, welche sich an die rundbogigen Pfeileröffnungen lehnen; aber ihre Zahl ist gegen San Vitale auf die Hälfte herabgesetzt, nicht bloss am Presbyterium ist die Exedra ausgefallen, sondern auch gegenüber und zu beiden Seiten. Je eine zweisäulige Arkade schliesst die betreffenden Rundbogen, nur der vor dem Presbyterium bleibt in seiner ganzen Weite als Triumphbogen offen.

Nun erfüllen die an den vier Ecken übrig bleibenden Exedren wieder den Zweck jener Ecknischen von San Giovanni in fonte, das Achteck zum Quadrat zu ergänzen, den praktisch erwünschten viereckigen Raum herzustellen. Tatsächlich ist die Umfassungsmauer nun im Quadrat gezeichnet. Die Umbildung des Polygons zum Quadrat muss auch als ein Streben nach basilikallänglichem Grundriss verstanden werden. Wenn auch der Hauptbau nur so lang wie breit ist, so schliesst sich ihm ja einerseits die Apsis, andererseits der Narthex an, wodurch denn die praktische Längsachse auch mathematisch länger geworden ist.

Während San Vitale durchgängig rundbogige Arkaden anwandte, daher überall Kämpfer eingeschaltet sind, tragen die Säulen des Erdgeschosses in Sergius und Bacchus ein wagrechtes Gebälk.

Der bedeutende Fortschritt gegenüber San Vitale bestand in der Weise, den Übergang vom Achteck zum eingeschriebenen Kuppelkreis zu vermitteln, es wurden zum ersten Male vollkommene Pendentifs angewandt: sphärische Dreiecke schliessen den Zwickel, und sie sind alle aus einer Kugelfläche geschnitten. Oder mit anderen Worten, das Oktogon ist mit einer Hängekuppel gedeckt, deren Scheitel man abgeschnitten hat; auf die sich ergebende grosse kreisförmige Öffnung konnte dann die Halbkugel gesetzt werden. Aber hier fehlt doch wieder etwas zur Vollkommenheit, die Kuppel ist keine glatte Halbkugel, sondern gegliedert, eine Melonenkuppel.



Sophienkirche zu Konstantinopel. Grundriss. (Essenwein.)

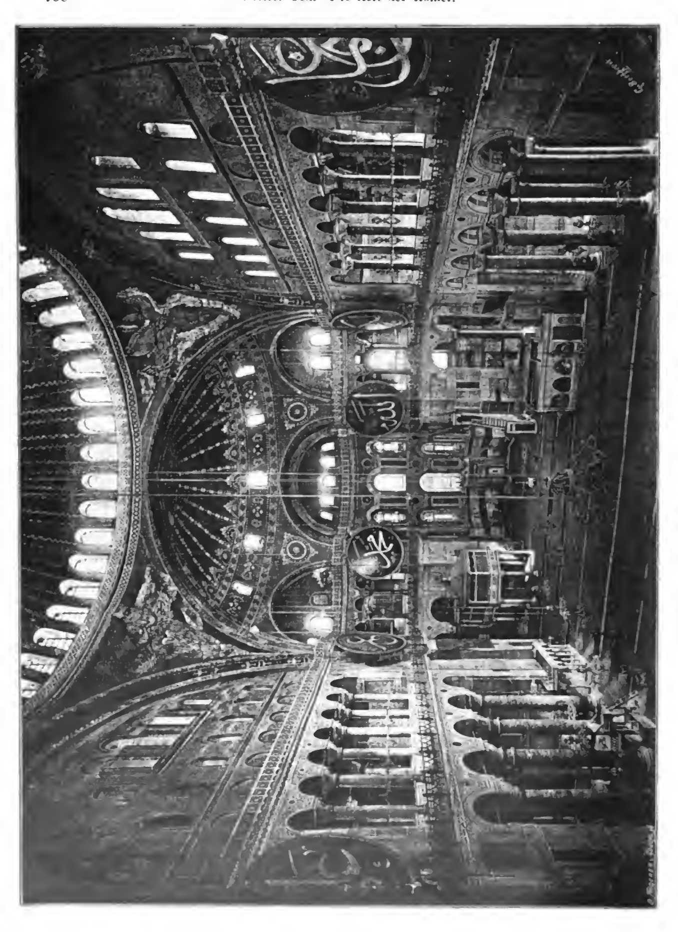
Erst die Sophienkirche hat die Aufgabe gelöst, Basilika und Kuppelgewölbe zu kombinieren.

Seit Konstantin und der staatlichen Anerkennung des Christentums war die Basilika Norm für den Kirchenbau. Auf ihre Überwölbung nach dem von der Basilica Constantiniana befolgten Prinzip hatte man verzichtet. Als nun die Kirche daran denken konnte, das Haus zu überwölben, vielmehr als der Herrscher den Entschluss fasste, da hatten eben auch schon erste Versuche stattgefunden. Einseitig beherrscht von der Idee der Überkuppelung, hatte man dort den reinen Zentralbau zu Grunde gelegt, nur versucht, ihn dem praktisch erforderten Schema einer Basilika tunlichst anzunähern; so war in San Vitale geschehen. Die „kleine Sophienkirche" hatte dann in der halben Zahl der Exedren ein gutes Teil des Zentralsystems abgeworfen, wenigstens statt des Polygons das Quadrat angenommen und sich dem oblongen Schema genähert. Endlich in der grossen Sophienkirche fand man den Weg zu einer wirklich oblongen Basilika unter zentraler Kuppel.

Auch hier legte man die äussere Umfassungsmauer, wie in Sergius und Bacchus, im Quadrat an; eine geringe Verlängerung fällt nicht ins Gewicht. Auch hier schloss man ausserhalb des Quadrates hinten die Apsis, vorne einen besonderen Narthex an. Aber das sind Nebensachen; Hauptsache ist die neue Disposition des Innern.

Statt einen Umgang an allen vier Seiten herumzuführen, verzichtete man, wie es die heidnische Konstantinsbasilika und so viele christliche Basiliken getan hatten, auf die Querschiffe und entwarf den Grundriss dreischiffig.

Das Mittelschiff wurde nach dem Princip der Basilika überhöht, um seinen langen und grossen Raum hinreichend erhellen zu können. Es bestand aus drei Abteilungen. Das mittlere Quadrat erhielt die Kuppel, welche 100 Fuss Durchmesser hat. Vorn und hinten wurde je eine grosse halbrunde Concha angelehnt, gleichfalls zu je 100 Fuss Halbmesser. An jede Concha lehnten sich dann die üblichen drei Exedren; die zwei seitlich gelegenen ergänzen das Halbrund der Concha im Erdgeschoss zum Viereck,



Sophienkirche zu Konstantinopel, jetzt Moschee. Innenansicht

von den mittleren schiebt sich die vorn als Haupteingang zwischen Narthex und Concha, die hinten verschmolz mit der Apsis zum Presbyterium. Auch die Seitenschiffe zerfielen wie in der Konstantinsbasilika in je drei Abteilungen, geschieden durch mächtige, als Streben für das Zentralhaus dienende Hohlkörper (A und B, A′ und B′).

Im inneren Aufbau dominirt die Kuppel auf dem centralen Viereck. Diesmal war das Problem, wie die runde Kuppel auf das eckige Haus zu stellen sei, in der schärfsten Fassung formuliert, hier aber ist auch die Lösung vollkommen. Das tragende Haus ist nicht mehr im kreisähnlichen Polygon, sondern im Quadrat gebaut; daher die grossen Zwickel. Sphärische Dreiecke, alle aus einer gedachten Kugelfläche geschnitten, also vollkommene Pendentifs, dienen wieder die Zwickel zu schliessen; sechsflügelige Engelsköpfe verzieren sie. Über der weiten und kräftig profilierten Scheitelöffnung erhebt sich die Kuppel als wenig gedrückte Halbkugel, aus vierzig Rippen und Kappen gebildet, welche im ansteigenden Teile von Fenstern durchbrochen werden.

Zwischen die Hauptpfeiler des Zentralvierecks sind vier gewaltige Rundbögen eingespannt, welche zugleich die seitlichen Rahmen der Pendentifs bilden. Der vordere und der hintere Schildbogen ist in ganzer Breite offen gelassen; denn die drei Abteilungen, das Zentralquadrat und die anstossenden zwei grossen Conchen bilden ja erst zusammengenommen das Mittelschiff. Dahingegen die beiden seitlichen Schildbögen wurden durch Schildwände geschlossen, behufs Abtrennung des Mittelhauses von den Seitenschiffen. Letztere sind zweistöckig; die Empore läuft um das ganze Mittelschiff herum, nur von der Apsis unterbrochen. In beiden Stockwerken öffnen sich jene zwei seitlichen Schildwände mit Arkaden; dieselben sind im Erdgeschoss viersäulig, an den Emporen sechssäulig. Die halbkreisförmigen, über die niedrigeren Nebenschiffe sich frei erhebenden Oberwände (Lunetten) sind in sich wieder dreistöckig gegliedert; zuunterst wurden Blendarkaden angebracht, oben stehen Rundbogenfenster in zwei Reihen übereinander.

Geradenus blickt man in die hintere grosse Concha und ihre drei Exedren; die zwei seitlichen haben genau wie diejenigen in San Vitale zweisäulige Arkaden im Erdgeschoss und an der Empore. Die mittlere, mit der Apsis vereinigte Exedra, setzt in ihrer von zwei Reihen Rundbogenfenstern durchbrochenen Rückwand dem Blicke das letzte Ziel. Concha, Apsis und Exedren wurden mit Halbkuppeln gedeckt, in deren ansteigendem Teile wieder Fenster stehen, so dass ein reichliches Licht alle Räume durchflutet.

Schliesslich werfen wir einen Blick auf die Aussenansicht der Sophienkirche; diese ist nun freilich zur türkischen Moschee hergerichtet und von allerlei Anbauten entstellt, Minarets und Mausoleen, die wir uns also hinwegdenken. Das Ganze des justinianischen Baues wird beherrscht von der freiaufragenden Kuppel. Allerdings kommt die Halbkugel aussen nicht vollständig zur Geltung, weil ihr Unterteil von dem Kranz der Fenster und der Fensterpfeiler verdeckt, die volle Bogenlinie dadurch verkümmert wird. Die vortretenden und durch kleine Tonnengewölbe verbundenen Fensterpfeiler dienen zugleich als Strebepfeiler, um dem Kuppelgewölbe Halt zu geben. Unter der Kuppel tritt das Hauptviereck als ein gewaltiger Kubus deutlich hervor; ihm schliesst sich in gleicher Höhe die grosse Concha (links) an; hier verraten sich die verstärkten Fensterpfeiler besonders deutlich als Strebepfeiler der Halbkuppel. An der Seite des Kubus fallen vor allem anderen die zwei kolossalen Strebepfeiler auf

(im Grundriss $A\ B,\ A'\ B'$); sie halten die Ecken des die Kuppel tragenden Hauptkörpers unwankbar fest. Zwischen ihnen ist in der Wand des Kubus der grosse Schildbogen gesprengt; innerhalb desselben bemerkt man die Lunettenfenster in zwei Reihen übereinander. Davor erheben sich aus dem verwirrenden Kranz der Anbauten noch eben erkennbar die Gewölbe des Nebenschiffs: zwischen den zwei grossen Strebepfeilern bemerkt man zwei vergitterte Lunetten und hinter ihren Rundbogen je eine flache Kuppel; wiederum links von dem vorderen Strebepfeiler



Sophienkirche zu Konstantinopel. Aussenansicht.

eine solche Flachkuppel, auch sie die Kappe (Calotte) eines Kreuzgewölbes, dessen zwei nach aussen gewandte und vorgeschobene Lunetten in die Front des justinianischen Baues treten. Mit der Grossartigkeit und eigentümlichen Schönheit des Innern kann der äussere Anblick sich nicht messen. Die Tatsache erklärt sich zu einem guten Teil aus dem Umstand, dass der Körper der Kirche gar nicht gesehen werden sollte, weil er von Anfang an mit anschliessenden Baulichkeiten umstellt war; denn die Sophienkirche war schliesslich doch nur ein Glied in dem allzureichen Ganzen des Palastbaues.

Dekoration.

Die architektonische Skulptur trat mehr und mehr zurück; weder im Innern noch im Äussern der Basiliken war eine Stelle für figürliche Skulpturen, auch die ornamentale ward eingeschränkt. Und sie machte eine merkwürdige Wandlung durch.



Kompositkapitell mit Kämpfer. Ravenna.

Das **Kapitell** war der Hauptort für skulpiertes Ornament; wir wählen einige Beispiele heraus, um an ihnen die stattgefundene Wandlung zu beobachten. Grundlage war die römisch-griechische Architektur, mithin das korinthische Kapitell. Apollinare in Classe benutzt in identischer Wiederholung ein **Kompositkapitell**, welches die klassische Form im grossen und ganzen leidlich bewahrt hat; freilich die Gesamtform ist gedrückter als in der alten Norm; und im Detail ist der Perlstab unter dem Eierkranz ausgeblieben. Übler ist Zeichnung und Meisselung. Von Akanthusblättern kann man kaum noch reden; es sind nicht mehr die so edel gebauten und schön ausgezackten Blätter von ehedem, selbst nicht mehr in der harten Stilisierung der Kaiserzeit, sondern sie sehen aus wie von Leder, an den Rändern ausgezwickt. Am Eierkranz sind die feineren Gliederungen zu entschieden durchgeführt und zerstören die Hauptkörper. Aber eben dies, was vom Standpunkt des Klassizisten als Mangel erscheint, verrät eine Tendenz, welche einen Gedanken in sich birgt.



Faltiges Kapitell. Ravenna.

Im Presbyterium von San Vitale sieht man hinter den Balkons der Empore zwei Säulen mit eigentümlichem Kapitell. Es verlohnt sich diese Spielart in nebenstehender Abbildung genauer zu betrachten, wir werden bestätigt finden, dass die glücklichsten Resultate aus der organischen Weiter- und Umbildung des Absterbenden hervor-

gehen, sofern sie von einem Gedanken geleitet ist. Wieder bildet das korinthische Kapitell, und zwar das eigentliche, nicht seine komposite Abwandlung, den Ausgangspunkt. Man erkennt die ausgeschweifte Platte, welche jederseits in der Mitte einen Vorsprung besitzt herrührend von der Blume, welche hier einst zu sitzen pflegte. Zwischen dem runden Kapitellboden und der Platte mit ihren acht Aussprüngen bildet der Hauptkörper die Vermittelung. Durch die Auflösung der ganzen Ornamentik in durchbrochenes Flachornament ist nun hier eine ganz überraschende Form erzielt worden, das **faltige Kapitell.**

Auf eine Rückbildung des plastischen Ornaments zum flächenhaften ging die Bewegung der Zeit, und dies Flachornament wurde in durchbrochener Arbeit ausgeführt. Die Geschichte muss das Zeugnis ausstellen, das der neue Gedanke sich herausgearbeitet, etwas eigenartig Neues zum Vorschein gebracht hat, welches mehr wert ist als die blossen kümmerlichen Nachahmungen der überlieferten Formen, wie sie nebenher gingen.



Trichter- oder Kämpferkapitell. Ravenna.

In der Herausbildung der Flächenhaftigkeit geht eine andere Art des spätkorinthischen Kapitells noch weiter, das **Trichter- oder Kämpferkapitell.** Es gestaltet auch seine ganzen Seiten flächig, indem es fast die Form des Kämpfers annimmt. In den Zierformen klingen die des korinthischen Kapitells durch, in dem unteren Blattkranz, in der an den Ecken aufsteigenden Doppelranke, in der Füllung des Mittelfeldes, welches von einem Mittelblatt wie dem unseres ravennatischen Kompositkapitells abgeleitet scheint.

In der gleichen Grundform ist das Kapitell gebaut, welches wir auf allen Säulen des Untergeschosses von San Vitale sehen. Auch dort ist an jeder Seite ein Mittelfeld ausgeschieden, welches von einer symmetrisch gebauten Pflanze ausgefüllt wird. Die grossen oberen Eckblätter erinnern noch am meisten an den korinthischen Stil, die dreiblättrige Palmette dazwischen allenfalls auch, wenn hier nicht ein Spiel des Zufalls wirkt; auf eine sonderbare Weise gemahnt das Ganze an die altorientalische, syroägyptische Blume. Im effektvollsten Kontrast zu der gross gezeichneten Mittelblume ist das Ornament der Bortstreifen noch mehr aufgelöst, der pflanzliche Charakter ganz aufgegeben und statt dessen, vermöge einer glücklichen Laune der plastischen Poesie, durchbrochenes Korbgeflecht eingeführt.

Auffallend erscheint das Kapitell von Sergius und Bacchus: ein kümmerliches jonisches Eckkapitell verwachsen mit einem ganz verkümmerten Kämpfer, das Ganze im neuen Stil mit Flachornament überrankt.



Partie in der Sophienkirche. Seitliche Arkade des Hauptvierecks und Blick in die anstossende Exedra.

Reicher ist die Sophienkirche verziert; wir geben noch die Spezialansicht einer Ecke des Hauptvierecks mit Einblick in die nächstanschliessende Exedra. Plastisches Ornament bemerkt man unter dem durchlaufenden Balkon der Empore, an den Arkaden und besonders wieder den Kapitellen. Es sind Kämpferkapitelle, welche in diesem Falle auch funktionell den Kämpfer vertreten. Abermals liegt das korinthische Kapitell zu Grunde, die Eckvoluten bleiben diesmal gewahrt, aber unter den Händen des Steinmetzen ist doch wieder eine Art von Kompositkapitell entstanden, dessen Oberteil sich enger an das ursprüngliche jonische Kapitell anschliesst, insofern die Voluten nicht diagonal aus den Ecken kommen, sondern in der Vorderebene des Kapitells liegen und an dessen Seiten durch jonische Polster verbunden sind. An jeder der vier Seiten baut sich streng symmetrisch eine Pflanze auf. Die Zeichnung des Blattwerks ist aber ganz Kind der Zeit, byzantinischer Stil, durchbrochenes Flachornament[1]).



Kaiser Justinian mit Gefolge, rechts vorn Bischof Maximian von Ravenna. Mosaik in der Apsis von San Vitale. Nach dem Original photographiert.

[1]) Flachornament: Riegl, Altorientalische Teppiche 1890. Kämpferkapitell: Strzygowsky, Wasserbehälter 215.

Die Wandflächen füllt **Mosaik**; Mosaikgemälde haben sich aus den Zeiten von Theodosius bis Justinian in Fülle erhalten, zu Rom, zu Ravenna, auch in Konstantinopel fehlt es nicht ganz daran. Die Auffassung des Christus als des erhöht thronenden, des lehrenden oder richtenden, zeigt zuerst die Apsis von S. Pudenziana zu Rom: hier sitzt er nun bärtig, über dem Halbkreis der Apostel im himmlischen Jerusalem, die Linke hält ein Buch auf den Knieen, die Rechte ist lehrend geöffnet. Das freilich stark restaurierte Gemälde hat sich noch einiges dramatisches Leben gewahrt.[1])

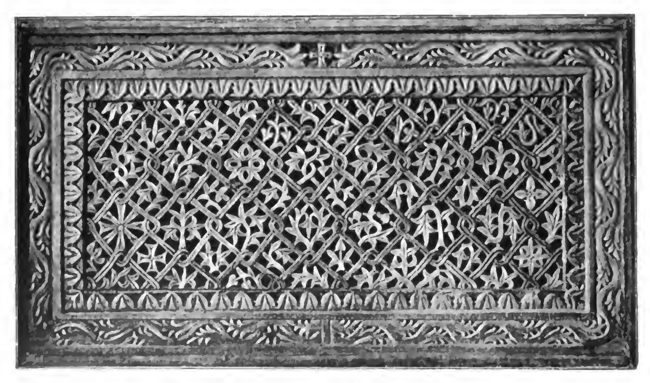
Aus dem fünften Jahrhundert sind zunächst Reste in S. Sabina zu nennen; zwei Figuren, Matronen von immer noch klassischer Bildung, verkörpern die Kirche aus dem Judentum und diejenige aus dem Heidentum (424). S. Maria Maggiore (432) führt an den Längswänden ein neues Element ein in Zyklen biblischer Geschichten. In diesem Jahrhundert erlebte Ravenna seine erste Blüte. S. Giovanni in fonte hat im Zenith der Kuppel eine Darstellung der Taufe Christi, mit argloser Verwendung der Figur des Flussgottes Jordan; rings in einem Kreis die zwölf Apostel, darunter im Kuppelanfang einen Kranz von Architekturbildern, deren Säulenstellungen die Architektur der Untergeschosse im Bilde fortsetzen — immer das alte Prinzip; ganz unten, in den Zwickeln der Wandarkaden, je einen Heiligen, umgeben von grossgeschwungenen Ranken. Einiges hiervon ist in unserer Innenansicht der Taufkirche zu erkennen; auch diejenige des Mausoleums der Galla Placidia gibt eine Andeutung seines schönen Mosaikschmuckes, zum Beispiel die zwei Apostel an der Schildwand des Oberbaues, zwischen ihren Füssen die Tauben um das Gefäss. Zu Rom liess Galla Placidia in S. Paolo fuori le mura am Triumphbogen Mosaiken ausführen, welche den Brand der Kirche von 1823 überstanden haben, unter ihnen ist ein kolossales Brustbild des Christus mehr merkwürdig als schön.

Im sechsten Jahrhundert wurde der schöne blaue Hindergrund verdrängt durch den prunkenden Goldgrund; das war auch der künstlerische Tod für die immer noch landschaftlich empfundene Idee des himmlischen Paradieses. Zunehmend macht sich der Mangel an Erfindung geltend, eine Art von Armut, welche wir Jahrhunderte früher am spätgriechischen Relief beobachteten; wir meinen den Verzicht auf dramatische Komposition und die Beschränkung auf statuarische Typen, welche nur nebeneinander gestellt werden, ohne durch Handlung verbunden zu sein. Belege liefern unter anderem S. Cosma und Damiano zu Rom und S. Apollinare nuovo, letzteres in den Figurenfriesen über den Arkaden des Mittelschiffs; an jeder Seite zieht eine lange Prozession, einerseits von weiblichen, andererseits von männlichen Heiligen in der Richtung nach der Apsis hin, alle in Vorderansicht gedreht. Bedeutender sind die Mosaiken von San Vitale. In der Apsis sieht man den jugendlichen Christus auf der Weltkugel thronend, unterhalb einerseits Justinian mit Gefolge, eingeführt von Bischof Maximian, andererseits Theodora mit ihrem Hofstaat. Die Köpfe sind gute Porträts, ein jeder individuell ausgeprägt, die Figuren aber zu lang und sehr steif; die Leblosigkeit wird noch gesteigert durch die unbewegt fallenden Gewänder. Dass der Hof einziehend gemeint ist, hat der Zeichner nur anzudeuten, nicht auszudrücken verstanden. Auch die alttestamentlichen Szenen im Presbyterium leiden unter der monotonen Frontalität der Figuren. So fiel die zeichnerische Kunst der Antike in die Kindlichkeit zurück, von welcher sie einst ausgegangen war; sie hat ihren Kreislauf vollendet.

---

[1]) Mosaik: F. X. Kraus, Geschichte I 409.

Unsere Weltgeschichte sollte den Fortgang des Kunstschaffens in der aufsteigenden Linie verfolgen; schon geraume Zeit aber scheinen wir uns auf der absteigenden zu bewegen. Allerdings schliessen die Jahrhunderte, welche uns zuletzt beschäftigten, den Niedergang der alten Kunst ein; doch trat derselbe nicht jäh und nicht in allen Zweigen zugleich ein. Zuerst verfiel die Plastik; und in derselben Zeit, wo diese ihren tiefsten Stand erreichte und gerade auf ihm, wie eine absterbende und zurückgeschnittene Pflanze, noch einmal neu ausschlug, in demselben Augenblick erstieg die Baukunst als Konstruktion erst ihre letzte Höhe. Bis dahin war sie also doch in aufsteigender Bewegung geblieben, und diese war es, welche uns bis zum Ziele mitnahm. Es wäre der Erzählung unmöglich gewesen, an irgend einer früheren Stelle abzubrechen. Jetzt aber hat sie ihr Werk ganz getan, hier endigt die Weltgeschichte der alten Kunst.



Schranke mit durchbrochenem Flachornament. Ravenna.

Register.

* Abbildung.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.



